U N I V E R S I T A ' D E G L I S T U D I D I R O M A
Facoltà di Lettere e Filosofia

Istituto di Letteratura Inglese e Americana – Istituto di Storia dell' Arte

---

(Tesi di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne)

I N T R O D U Z I O N E
A
R O G E R F R Y

Con particolare riguardo
alla pittura sua e del suo tempo

Grazia Maria BERTINI
(matr. K/36815)

Relatore: Prof. Nello Ponente (Storia dell'Arte Contemporanea)
Correlatore: Prof. Rosa Maria Colombo (Lingua e Letteratura Inglese)

----------Roma A. A. 1980/81----------

PREMESSA

Roger Fry (1866-1934) è una di quelle figure nelle quali difficilmente è possibile separare la valutazione sull'uomo dalla considerazione del pensiero e dell'opera. Storico d'arte celebre per avere contribuito ad elevare a livelli rispettabili anche le conoscenze artistiche in quella nazione che con la sua vocazione mercantile era allora sotto molti altri aspetti la più grande del mondo; critico felice e convincente nelle parole e negli scritti, che insegnò a gente fino allora ignara, come si potesse guardare, capire, gustare, ed entusiasmarsi davanti ad un quadro; egli fu anche, dal momento in cui prese posizione per alcune precise correnti di arte contemporanea, un uomo discusso, detrattato ed osannato a seconda che nella foga delle sue convinzioni si leggesse il delirio di un esaltato, o il furore profetico di un uomo che viveva di arte.

Per gli inglesi Roger Fry è ancora un personaggio con cui fare i conti: dopo avere ingombrato - forse contribuendo ad offuscarne altri settori interessanti - la scena artistica inglese degli anni 1900-1930, fu messo altrettanto semplicisticamente da parte negli anni successivi alla sua morte, quando non ci fu nessuno che poté raccogliere l'eredità di quell'*outsider*, se non una cerchia di amici per poco ancora superstiti. Ma dalla fine degli anni '60 è rinato l'interesse e si è ripreso il discorso, per giungere ormai - liberi da pregiudizi personali e da intenti celebrativi - alla valutazione definitiva dell'opera di un uomo e della sua cerchia - il *Bloomsbury Group* - che ha riempito senza esaurirla un'epoca; con la coscienza che non è più possibile trattarlo come un sommo, ma con quel tanto maggiore rispetto che un'Inghilterra senza più gloria sente di dover tributare a coloro che furono sì ammirati protagonisti di un'epoca della propria storia, ma dopo tutto incomprensibilmente perdenti. Nell'ascesa di quell'uomo e nel suo tramonto, forse l'Inghilterra di oggi sente una parte di sé.

Diverso è invece il discorso per l'Italia. Quasi nulla è qui trapelato della sua personalità, e la notorietà di Roger Fry (ammesso che di notorietà di possa parlare) è basata principalmente sulle sue tesi estetiche, con qualche cenno sulle sue prese di posizio-

ne a favore del Post-Impressionismo, in particolare quello di Cézanne. Per noi i legami con l'arte inglese di inizio Novecento non sono molto significativi, e si spiega quindi il ritardo con il quale si viene prendendo in considerazione la nascita dell'arte contemporanea in Inghilterra, essa pure in seguito confluita nell'arte di oggi, che non conosce più veri limiti nazionali.

La presente ricerca vuole essere appunto un contributo a tale lavoro di conoscenza e comprensione delle origini dell'arte inglese del nostro secolo, della quale Fry fu indubbiamente un protagonista (anche se divergono assai le valutazioni su questo suo ruolo), ed in più di un aspetto: non solo come critico, ma anche - e questo è assai dimenticato în Inghilterra e quasi sconosciuto in Italia - come pittore. E' così che si darà preferenza, in questo studio, più a Fry pittore che alle sue - abbastanza accessibili nella bibliografia inglese - teorie estetiche o alle sue interpretazioni di storia dell'arte europea, che hanno esercitato un loro influsso nella cultura inglese, ma che per lo più vengono ritenute rudimentali anche se geniali rispetto al patrimonio di più lunga esperienza di studi storico-artistici nel Continente.

Nel caso di Fry, poi, anche lo studio della sua persona ha un valore ai fini della nostra comprensione dell'arte: perché fa parte del messaggio di Roger Fry anche il suo stile di vita, la sua convinzione ed il suo esempio che 1'arte può essere vissuta come un valore supremo e totalizzante. Non già che noi - passati attraverso generazioni di sospetto - possiamo vagheggiarla come una lezione valida ad un livello assoluto e fuori dalla storia, ma in quanto occasione per renderci conto di come l'arte è stata sentita e vissuta in certi momenti della cultura occidentale. Ed è così che si è dato uno spazio considerevole pure alle vicende della sua vita, alla varietà dei suoi interessi, alla molteplicità della sua produzione di arte e di scritti: un riconoscimento tanto più meritato quanto più chiaro si va facendo che il verdetto della storia relegherà Roger Fry - figura di uomo (come del resto ogni altro) irrimediabilmente unica- ad essere un nome di tutto rispetto ma di secondo piano. Allora, un riconoscimento della sua opera individuale, prima che si possa lasciarne sbiadire l'immagine, conservando come anonima componente di un periodo storico quel che di lui abbiamo appreso, appare quasi un'opera di pacificazione per lui e per noi.

Concretamente, questo studio si svolge in due parti facilmente identificabili. Nel-

la prima (Capitoli 1-3) si dà un inquadramento della personalità di Roger Fry: la sua vita, le sue attività, i suoi scritti, gli studi compiuti su di lui. Si ottiene così un *corpus* se non rigoroso per lo meno abbastanza completo e sistematico di dati biografici, bibliografici, documentari, che possa servire di base per indagini più approfonditi in direzioni o su temi particolari; compilazione questa tanto più necessaria in quanto ancora mancante. Nella seconda parte (Capitoli 4-5) si prenderà in considerazione la pittura di Roger Fry, raccogliendo anzitutto una serie di dati-base sulle esposizioni da lui tenute e le opere da lui eseguite, cercando poi di ricostruire lo sviluppo del suo itinerario artistico in relazione ai movimenti ed agli ambienti con i quali egli si confrontò.

All'insieme, infine, ben sapendo quanto più completa - ma anche insostenibilmente più voluminosa - avrebbe potuto essere un'indagine compiuta con maggiore disponibilità di mezzi e maggiore accessibilità alle collezioni di Fry, si è voluto dare senza reticenze un carattere di "Introduzione", lasciando con ciò intendere che questa compilazione si presenta come uno strumento di studio, e non come un repertorio di risposte definitive.

A questo punta desidero ringraziare la prof. R.M. Colombo per avermi consentito di svolgere la tesi di Laurea al di fuori dell'Istituto di Letteratura Inglese ed Americana, nella convinzione - che mi auguro ben ripagata - che anche l'argomento qui trattato comporta una ricognizione approfondita in una suggestiva stagione della cultura inglese; il prof. Nello Ponente che a sua ha volta accettato il tema "Roger Fry" indirizzandomi nell'impostazione della ricerca, e che spero non sarà troppo deluso se - per amore di una certa proporzione tra le parti - le molte cose che si potevano dire del rapporto tra Fry e Cézanne sono state condensate; ed anche - oltre a varie Biblioteche italiane - il British Council a Roma, la American Academy a Roma, la Kyoto University Library, la Library of Congress di Washington, Mr. Gerry O' Connell di Londra, per avermi favorito l'accesso al materiale bibliografico necessario.

Roma 25 ottobre 1980

C A P I T O L O P R I M O
INTRODUZIONE ALLA FIGURA ED ALLA BIOGRAFIA DI ROGER FRY

La fama di Roger Fry

La figura di Roger Fry non è particolarmente nota in Italia, dove le sue opere sono assai poco lette[1]: eppure sarebbe difficile trovare un nome più noto nell'Inghilterra ed anche nell'America di questo secolo, nel campo della critica d'arte. Non solo per alcuni decenni egli è stato un maestro riconosciuto - in ambito anglosassone - per la conoscenza della pittura italiana, ma dal 1910 circa è stato pure un personaggio assai noto al vasto pubblico inglese: non come colui che occupava un posto ufficiale di rilievo, né - se non forse per un breve periodo - come il più spregiudicato e d'avanguardia, né perché fosse in grande simpatia e popolarità a molti, ma soprattutto come un grande animatore di idee, gusto e politica artistico-culturale, per la sua infaticabile opera di critico, per l'entusiasmo con il quale ha proposto le sue vedute, per l'occasione che gli si è presentata di guidare e in certa misura manipolare il gusto artistico del suo tempo, attraverso i suoi contributi di collaborazione ad alcune importanti riviste specializzate (il *Burlington Magazine*[2] soprattutto, ma anche altre) e come critico d'arte in prestigiosi giornali o periodici non specializzati: *The Athaeneum*[3] , *The Nation*, *Pilot, Monthly Review*, *Fortnightly Review*, *New Statesman*, cioè delle più significative ad eccezione del rispettabile *Times*, al quale non ebbe mai accesso; ed anche per la sua personalità singolare, il suo stile di vita da *outsider* che non si inserì mai nelle istituzioni ufficiali, per la sua figura

---

[1] Gli scritti di Fry pubblicati in Italia si riducono praticamente alla traduzione di *Vision and Design* (B/213), più un paio di brevi articoli (B/144, tradotto in italiano; e B/157 scritto in inglese). Come risulterà più avanti, quasi nulla è pure la bibliografia italiana su Fry, la cui figura giunse ad interessare solo marginalmente gli ambienti artistici italiani (B/63, B/451).

[2] Per la storia di questa prestigiosa rivista, e per il contributo di Fry alla sua fondazione, si veda B/41, B/48, B/82, B/437; B/378, B/464, R/465. Per circa due anni poi Fry ne fu *editor*, e di conseguenza parlò - negli editoriali - a nome della rivista stessa (ad esempio B/102, B/138, B/147).

[3] A questo importante settimanale (B/5) Fry collaborò assiduamente a partire dal 1901, facendone come il foro per un discorso ai meno iniziati, riservando i suoi interventi più estesi e qualificati per il *Burlington Magazine*.

di tipico membro del *Bloomsbury Group* (al quale diede peraltro un considerevole apporto arricchendone lo spessore artistico rispetto all'orientamento letterario di molti altri membri), ed infine anche per i risvolti scandalistico-cronachistici di varie sue posizioni teoriche e di vicende della sua vita.

Fry insomma è una di quelle persone che fanno un'epoca, nel senso che basta il loro nome a rievocare tutta una serie di problemi, di atteggiamenti, di dibattiti attorno ai quali è possibile ricostruire una stagione estetica e artistica, anche se non si può semplicisticamente affermare che ad esse tale stagione si riduca o restringa. D'altra parte, l'Inghilterra aveva una certa tradizione a proposito di personalità di questo tipo: una tradizione che risale a Ruskin e in relazione alla quale non per nulla Fry è sovente presentato[4]. Con Ruskin, nell'Inghilterra del secolo 19°, è comparsa una nuova figura di "critico d'arte": non più il conoscitore erudito, ma colui che (come del resto altri "critici" in differenti ambiti: Carlyle, Newman...) senza chiudersi unicamente nella sua disciplina, la collega anzi ad istanze e problemi culturali e sociali più vasti; il critico diviene così un intellettuale a servizio della società, e l'estetica assume pertanto il carattere di valore ultimo, o comunque quello di una sfera collegata a valori ultimi. Per Ruskin, ad esempio, il problema estetico - pur rigidamente sottomesso a criteri morali, anzi proprio per questo motivo - va risolto tramite la costituzione di una società civile, umana, ordinata (il modello per lui è il Medioevo): e vi è - per converso - la possibilità di operare sulla società attraverso l'estetica. Tale tradizione, di persone che dominano il campo della critica d'arte stando al di fuori delle abituali cerchie accademiche, continua con W. Morris, che prolunga in senso ancor più prettamente socialistico le istanze di Ruskin, e con Walter Pater. Ebbene, più o meno consciamente Fry - al di là della peculiarità delle proprie posizioni - viene a trovarsi in una certa continuità di ruolo, viene a considerarsi e ad essere considerato sul prolungamento di queste figure, e viene così portato a svolgere una funzione in certo senso analoga: una tacita investitura nella quale egli sempre più chiaramente individuò il destino della sua vita, senza però perdere mai quel rigore - un rigore *sui generis*, ammettiamolo pure - che gli impedì comunque di usare l'arte come pretesto per sostenere tesi di diversa natura (politiche, sociali, religiose...)

[4] Cfr. ad esempio B/380, B/367, B/839 B/71, B/452.

Carattere poliedrico della figura di Roger Fry

Più ancora che altre figure della tradizione della critica d'arte inglese. Fry è un personaggio difficilmente inquadrabile, complesso, e - sia pure a livelli ineguali - assai poliedrico: fatto questo che spiega anche le differenti interpretazioni che di lui sono state offerte.

Noto negli anni '10-'30 soprattutto come maestro di gusto estetico, Fry fu sia un critico che un teorico d'arte, ma non operò mai una separazione di compartimenti: la sua critica è sempre vigilmente controllata dalle sue teorie d'arte, che a loro volta sorgono direttamente dai suoi studi di storia della arte; ed è proprio per questo che le sue teorie non sono mai astratte: basta vedere i titoli della sua copiosa produzione per accorgersi che al massimo poté arrivare al commento[5] o alla traduzione[6] di opere teoriche altrui, senza addentrarsi al di là di brevi saggi di teoria pura; ma in compenso ogni autore, ogni periodo artistico è per lui un'occasione per ribadire e riformulare una più completa visione di storia dell'arte e di teoria d'arte, che forniscano i parametri di giudizio per il caso concreto. Fry insomma potremmo chiamarlo il più teorico dei critici d'arte, ma non un teorico dell'arte. Ma oltre a ciò, egli fu anche un riconosciuto storico d'arte di grande valore, soprattutto per l'arte italiana, per certi periodi dell'arte francese, spagnola, fiamminga, oltre che inglese; la sua competenza negli stili, nelle tecniche[7], nelle attribuzioni (questa sua attività di "conoscitore d'arte" costituì una porzione significativa della sua attività di ricerca, soprattutto nella prima parte della sua carriera)[8] facevano di lui un autentico "*connaisseur*" secondo la tradizione europea dell'Ottocento, tanto da avvicinarlo per fama al di poco più anziano B. Berenson, e ne fecero una figura assai scomoda per i circoli ufficiali con i quali polemizzò, e dai quali non poteva troppo facilmente venire snobbato anche quando assumeva posizioni che potremmo dire anticonformiste.

---

[5] I "Discorsi" di Reynolds (B/460).

[6] Due studi di Ch. Mauron (B/420, B/421).

[7] Cfr. ad esempio B/125.

[8] Fra le sue pubblicazioni concernenti problemi di attribuzione si possono segnalare ad esempio B/42, B/136, B/161, B/230, B/284, B/287. La sua consulenza fu persino richiesta in tribunale a proposito della autenticità di un Leonardo: "*La belle Ferronière*" (B/371).

Più dimenticata è la grande operosità di Fry come pittore, la maggiore aspirazione della sua vita anche se non fu per quel la che divenne noto[9]; ma anche prescindendo da questa sarebbe assai difficile cercare di esaurire la molteplicità dei suoi interessi e delle sue sfere di attività, delle quali ora cercheremo comunque di dare un'idea in alcuni paragrafi.

Fry impegnato nelle "arti minori"

Volendo, ad esempio, si potrebbe aprire un intero capitolo su Fry impegnato nelle cosiddette "arti minori": naturalmente, per la natura stessa dei prodotti, in questo caso la sua attività può difficilmente essere documentata esaustivamente, ma qui possiamo darne alcuni cenni, poiché Fry la perseguì costantemente con impegno, dal momento che una delle sue aspirazioni era quella di collegare le arti "pure" e quelle "decorative", con la implicazione non marginale che in questo modo un artista avrebbe potuto trovare un sostentamento dalla sua stessa attività, ma nello stesso tempo sarebbe rimasto libero nelle sue scelte artistiche più fondamentali; idea questa che fu alla base di quello interessantissimo esperimento che furono le *Omega Workshops* (1913-1919).

Già nel 1894 il coetaneo e amico - ormai giovane professore di filosofia - J. McTaggart gli commissionava il *design* del mobilio per la sua stanza a Cambridge; nel 1896 decorò "con infinita cura"[10] la casa - ora introvabile - di Hubert Crackenthorpe nei pressi della propria abitazione a Chelsea: aveva giocato con schemi di colori sui muri, ed una stanza era arrangiata con pareti bianche e dadi di legno neri[11]; nel 1900 fu la volta della casa ("*The Shiffolds*", vicino a Dorkey) di R.C. Trevelyan, il poeta di poco più giovane di Fry e suo intimo amico: il salotto comportava un fregio - stampato sul muro - con alberi e persone[12]. Ancora più impegnativo il disegno, la costruzione, la decorazione e l'arredamento, nel 1909, della propria casa al ritorno dagli Stati Uniti: "*Durbins*", a

[9] Dati più completi su questa sua attività si trovano nel Capitolo Quarto e nel Capitolo Quinto di questo studio.

[10] B/347, p. 165.

[11] B/347, p. 165.

[12] B/347, p. 177.

Guildford[13], nella quale egli poté liberamente riversare i suoi gusti e le sue idee (per il disegno architettonico si parla di ispirazione al Rinascimento italiano), così come fece dieci anni dopo, quando si trattò di arredare la nuova abitazione in cui si trasferì nel 1919, al numero 7 di Dalmeny Avenue (Londra)[14]. In questo lavoro acquisì insomma una certa competenza, se è vero che - sia pure occasionalmente e per conoscenze personali - venne invitato a lavori di un certo prestigio, come la commissione di dipingere, nel 1910, un soffitto nella casa ("*Ardkinglas*") di Sir A. Noble a Cairndou (Scozia): una decorazione rappresentante Apollo[15]; nel 1911 B. Williams, vecchio amico, lo chiamò a decorare il refettorio degli studenti nel *Borough Polytechnic*: aiutato da Duncan Grant, F. Etchells, B. Adeney, ed in seguito da M. Gill ed A. Rothenstein, Fry organizzò una serie di pitture murali dal tema "*The Pleasures of London*" (trasferite nel 1931 alla Tate Gallery di Londra: fra di esse, "*The Zoo*" è di Fry) che suscitò molto interesse. Ma è nel secondo decennio del secolo che questa sua attività raggiunge la massima espansione nell'ambito delle *Omega Workshops,* per poi bloccarsi subitaneamente con la chiusura di queste: con Vanessa Bell e Duncan Grant è chiamato nel 1914 a decorare ed arredare completamente la casa (a Bedford Square) del collezionista H. Harris; un servizio – questo - che le *Omega* offrivano dopo averne fatto quasi una dichiarazione programmatica nella "*Ideal Home Exhibition*" (Londra, Ottobre 1913)[16] patrocinata dal *Daily Mail* e che era la prima uscita delle *Omega.* Qualche commessa di prestigio arrivò: alcune stanze nelle casa di Lady I. Hamilton, ad Hyde Park, e nella casa di Arthur Ruch a Berkeley Street (decorazioni dal tema "*London Underground*"); mobilio per l'appartamento di Madame L. Vandervelde a Chelsea[17].

Ma a parte il lavoro di decorazione ed arredamento in loco[18], Fry nelle *Omega* faceva progetto (il lavoro effettivo era commissionato ad artigiani) e disegno di isolati

---

[13] B/347, p. 30-31; vedi B/347, foto 43 e 44.

[14] B/347, pp. 59-60.

[15] B/347, p. 332.

[16] B/382.

[17] Vedi B/347, pp. 51, 395, 403, e foto 63.

[18] Si aggiunga anche, nel 1918, lo scenario ed il mobilio per l'atto primo di "*Too Much Money*", un'opera teatrale di Israel Zangwill; ma già nel 1910 Fry, a corto di denaro, si era offerto per lo scenario ed i costumi di "*The Bride of Dyonisius*", opera di Tovey su testo di Trevelyan (B/347, p. 334), sebbene poi non se ne sia fatto nulla.

pezzi di mobilio[19]; decorò nel 1918 dei virginali di A. Dolmetsch, musicista e studioso di musica antica; disegnò tessuti[20]. A questo si aggiunge - dal 1914 - il lavoro in ceramica: alle *Omega* si modellavano le forme, poi prodotte in serie da una fabbrica[21]. In questo modo Fry fu il vero ideatore ed animatore di quella sorta di laboratorio-bottega d'arte che furono le *Omega Workshops*, le quali ebbero probabilmente per Fry più importanza economica e psicologica di quanto non si ritenga normalmente: le *Omega* poterono rivendicare un posto nella "*Art and Crafts Exhibition*" alla *Royal Academy* del 1916[22], e meritarono più di una retrospettiva: una "*Exhibition of furniture, textiles and pottery made at the Omega Workshops 1911-1918*" nel 1946[23], ed una analoga "*The Omega Workshops 1913-1920*" nel 1964[24].

Dobbiamo aggiungere poi una consistente - ed iniziata assai presto - attività di xilografo e disegnatore per la stampa: iniziò nel 1888, quando fu tra i giovani studenti di Cambridge che fondarono una rivista (*Cambridge Fortnightly,* che visse solo tre mesi), contribuendovi il disegno di copertina, rappresentante il sole della cultura che nasce dietro la cappella del *King's College*[25]; ma già nel 1901 illustrò il "*Polyphemus*" di Trevelyan[26], amico e poeta per il quale egli anche in seguito fornì illustrazioni ad un altro volume, "*Lucretius on Death"*[27]. Nel periodo delle *Omega* si fece assai ricorso alla xilografia per manifesti ed inviti[28], senza contare la pubblicazione di "*Original Woodcuts by*

---

[19] Cfr. ad esempio B/347, p. 447. Sedie disegnate da Fry si possono vedere riprodotte in B/479, pp. 108, 112, 118; un paravento con disegno "*Provençal Valley*" forse opera di Fry (i lavori delle *Omega* sono tutti anonimi) in B/479, p. 180; già nel 1900 egli aveva disegnato, in stile tardo Trecento, un vassoio come regalo di nozze per i Berenson (B/347, foto 18).

[20] Se ne vedano degli esempi riprodotti in B/32, pp. 67 e 68, B/479, p. 116.

[21] Esempi di vasi riprodotti in B/479, p. 112, B/347, foto 64, B/32, pp. 67 e 68; ceramica da tavola in B/479, p. 114, ed in B/27.

[22] Sui retroscena per poter accedere a questa esposizione, vedi B/347, pp. 402-403.

[23] B/76.

[24] B/439.

[25] B/347, p. 119.

[26] B/495; frontespizio riprodotto in B/347, foto 17.

[27] B/496. In realtà quelle illustrazioni, realizzate all'interno delle *Omega*, non sono firmate, anche se vengono ritenute di Fry.

[28] Ad esempio "*Advertisement for Omega Workshops pottery*"', di Fry, riprodotto in *Burlington Magazine*,vol. 30, June 1917; "*Invitation to the Omega Workshops*", riprodotto in B/347, foto 66.

Various Artists"[29] nelle Omega Press, che raccoglie xilografie di Vanessa Bel1, Duncan Grant, De Byer e Fry[30]; questo volume doveva originariamente essere pubblicato dalle Hogarth Press, presso le quali invece nel 1921 comparve "*Twelve Original Woodouts*" del solo Fry[31]. E ancora nel 1927, la sovracopertina del suo libro su Cézanne è una incisione opera di Fry[32].

E non possiamo dimenticare nemmeno l'esperienza di Fry come restauratore, cui lo raccomandavano sia il mestiere di pittore sia le sue conoscenze da intenditore dell'arte italiana: lo vediamo nel 1901 restaurare dipinti antichi (tra cui una Annunciazione allora attribuita ad un ferrarese del 16° secolo) per conto di Sir H. Cook[33]; nel 1903 pulire un falso antico per scoprirvi le tracce di un Bellini[34]; nel 1914 lavorare sui Mantegna della *Royal Collection* ad Hampton Court[35]; nel 1916 restaurare una serie di antichi dipinti per O. Sirén, del Museo Nazionale di Stoccolma[36] ; senza contare che il suo lavoro come *curator* al Metropolitan Museum di New York comportava appunto la pulitura dei quadri[37], fra i quali ad esempio un Rubens[38], e che egli in America ebbe modo di fare anche lavoro per conto di altri, come il "San Francesco che riceve le Stimmate" di Van Eyck, nella J.G. Johnson Collection a Philadelphia[39].

La gamma degli interessi di Roger Fry

Quanto agli interessi di Fry, che divenivano poi pressoché automaticamente ar-

---

[29] B/439bis.

[30] Fra cui "*The cup*" di Fry, riprodotta in B/32, p. 107; altre riproduzioni si possono vedere in B/32 pp. 38 e 117.

[31] B/225. Oltre la copertina (riprodotta in B/32, p. 113), sono inclusi fra l'altro "*Self-Portrait*" (riprodotta in B/32, p. 52), "*Still Life*" (in B/32, p. 115), una immagine di donna (in B/32, p. 79)p "*The Garden at Dalmeny Avenue*" (in B/347, foto 67).

[32] Riprodotta in B/347, foto 88.

[33] B/347, p. 182.

[34] B/347, p. 218.

[35] B/347, pp. 17, p. 336, p. 607.

[36] B/347, p. 400.

[37] Cfr. ad esempio B/347, pp. 264-265, che si riferisce a polemiche rivolte al suo modo di restauro.

[38] B/347, p. 255.

[39] B/347, p. 17.

gomento dei suoi interventi scritti, possiamo elencarne una gamma piuttosto vasta, al di là dei temi - centrali per lui - di teoria estetica, di storia della pittura antica e di critica della pittura moderna. Egli pubblicò occasionalmente anche di scultura, sia antica[40] che moderna[41], e persino di archeologia[42]; espose a più riprese le sue idee (un funzionalismo non decorativo) a proposito di architettura[43]; studiò le decorazioni dei "cassoni" toscani[44]; scrisse non solo - come comprensibile complemento alla sua attività di decoratore[45] - di arredamento[46], scenografia[47], ceramica[48] e grafica[49], ma anche di calligrafia[50]; si occupò di mosaico[51], gioielli[52] e smalti[53]; comprese le potenzialità culturali della fotografia[54], ed anzi propose l'istituzione di un archivio fotografico nazionale[55]; si interessò di disegni dei bambini[56].

Una menzione a parte merita il *corpus* degli scritti di Fry dedicati ad arti non occidentali in genere ed "esotiche" in particolare, ben al di là della pittura, anzi per lo più riguardanti oggetti ornamentali, sculture, bronzi, giade...: si è trattato di interventi inizialmente occasionali che man mano sono però andati crescendo, sotto la spinta di quella liberazione della forma rispetto al contenuto che maturò esplicitamente in lui negli anni '10 e gli permetteva di accostare anche la produzione artistica di culture differenti; e all'ultimo, nel suo finale grandioso sogno di sintesi, queste arti erano a pieno titolo

[40] B/131, B/290.
[41] B/101, B/145, B/256, B/267.
[42] B/186.
[43] B/174, B/198, B/224.
[44] B/175, B/200.
[45] B/195.
[46] B/102.
[47] B/208.
[48] B/183.
[49] B/170, B/268, B/277, B/303, B/330.
[50] B/259. In questo campo anzi talvolta si esercitò personalmente (cfr. B/347, p. 308).
[51] B/243.
[52] B/149.
[53] B/172.
[54] B/49.
[55] B/107.
[56] B/194, B/250: due scritti in occasione di altrettante "*Exhibition of Children's Paintings at Omega*" nel marzo 1917 e nel febbraio 1919; si trattava di disegni fatti da gli scolari di Miss Marion Richardson, educatrice artistica, che insegnava alla *Dudley High School*.

immesse in una considerazione di storia universale dell'arte, senza limiti di tempo e di spazio[57]. Andiamo così da note sugli smalti bizantini[58], un'area che egli ritiene pressoché integrabile nella tradizione artistica occidentale, a considerazioni sulla pittura russa[59], per poi passare ad ambiti decisamente più lontani, come l'arte persiana[60], musulmana[61], scita[62], siamese[63], giapponese[64], africana[65], indigeno-americana[66]; anche se si può forse dire che fra le arti "esotiche" quella che più lo occupò fu l'arte cinese[67].

Fry come animatore, organizzatore, insegnante

Pur così intento alla produzione artistica e così pieno di interessi connessi, Fry non rimase però isolato, col pennello e con la penna in mano, in disparte dalla vita e dal mondo. Proprio perché il suo impegno per l'arte era totale, proprio perché sapeva che quello e solo quello era il suo mondo, egli se ne occupò in mille altri modi. Come critico, ad esempio, si sentì investito del dovere di educare e formare il gusto estetico; ed in qualunque attività venisse coinvolto, con qualunque problema venisse a contatto, sempre egli li affrontò con entusiasmo e decisione, perché intimamente legati, ai suoi occhi, al destino dell'arte. Si acquistò ad esempio una esperienza non trascurabile in fatto di istituzioni artistiche (musei ed esposizioni): fu per due anni (1906-1907) *curator* del Metropolitan Museum di New York, poi - del medesimo - *European adviser* (1908-1910), e come tale mise in atto non solo le sue esperienze specialistiche, ma pure notevoli capacità di decisione e di negoziazione per ricercare, valutare, scambiare, comprare, custodire, esporre opere d'arte; una esperienza che gli permette va di parlare di tali

[57] B/307, B/331.
[58] B/62.
[59] B/417, B/291bis.
[60] B/442.
[61] B/151, B/252bis.
[62] B/242.
[63] B/278.
[64] B/148.
[65] B/143, B/217, B/319. A proposito del pensiero di Fry sull'arte africana, possiamo rimandare a Jean LAUDE, *La peinture française (1905-1914) et 1'"Art Negre"*, contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme. Klincksieck. Paris. 1968.
[66] B/201.
[67] B/2, B/163, B/236, B/247, B/52.

temi con competenza di causa, di dire la sua a proposito delle iniziative di altri in questo campo[68], e di vedere i problemi che alla radice andavano affrontati e risolti[69]. Così ad esempio, convinto com'era che si dovesse arricchire un'Inghilterra povera di opere d'arte - e forse proprio per questo povera d'arte - fu tra coloro che proposero la istituzione di un *National Art-Collections Fund*[70]; e a livello più vasto fu sempre presente nei dibattiti di politica culturale che riguardavano l'educazione estetica[71], le attività e le manifestazioni artistiche[72]; verso la fine della vita fu addirittura membro del *Board of Trade Committee on Art and Industry*, contribuendo nel 1932 ad una sua relazione con una appendice su "W*orkshops of decorative design in British industry*"[73].

Per completare l'immagine di quest'uomo che visse totalmente di arte, possiamo ricordare ancora tre sfere di attività: egli, nella sua qualità di *art dealer* per conto terzi, fu anche un modesto - non sistematico ed assai eclettico - collezionista privato, nei limiti delle sue risorse piuttosto esigue[74]; una collezione - finita per l'essenziale alle *Courtauld Institute Galleries* - il cui interesse consiste unicamente - è chiaro - nel rivelare i gusti di Fry: pressoché inesistenti, per comprensibili motivi economici, opere di arte antica, essa comprendeva numerosi pezzi di arte esotica[75], e numerose opere moderne, fra le quali "*Field of Poppies*" di Seurat[76], un paesaggio di Bonnard[77], una natura morta di M. Smith[78], un San Giovanni Battista di Rouault acquistato nel 1919[79], un piccolo Matisse acquistato nel 1924[80], una scultura di G. Thiesson[81]: alle quali se ne potranno aggiungere ancora altre, ad esempio quelle da lui esposte nella "*Exhibition of Works Re-*

[68] B/119, B/132, B/160, B/187, B/193, B/240, B/252, B/312 B/466, B/418.
[69] B/122, B/412.
[70] B/100.
[71] Fece anche dei passi presso il Ministero dell'Educazione per la riforma dell'insegnamento del disegno nelle scuole (B/347, p. 406).
[72] B/109, B/192, B/301.
[73] B/347, p. 101.
[74] A volte fu costretto a vendere qualche pezzo per far fronte a improvvise necessità (B/347, p. 563).
[75] Terracotte T'ang, oggetti persiani, coreani , ecc.. Si veda ad esempio una *Kwan Yin* cinese del 6° secolo, venduta da Fry nel 1925, riprodotta in B/347, foto 108; un bronzo scita a forma di orso (in B/347, foto 110), una maschera del Gabon (in B/347, foto 78).
[76] Riprodotto anche in B/347, foto 95.
[77] Riprodotto anche in B/347, foto 97.
[78] Riprodotto anche in B/347, foto 99.
[79] Riprodotto anche in B/347, foto 100.
[80] B/347, p. 100, p. 550.
[81] "Testa di bambino", riprodotta in B/347, foto 96.

presentative of the New Movement in Art" (*Mansard Gallery*, London, ottobre 1917) e per lo più costituita da pezzi della propria collezione[82].

In secondo luogo, le risorse umane e la competenza artistica di Fry si esplicarono in una non indifferente attività collegata all'organizzazione di mostre, dagli aspetti più minuti dei contatti, delle spedizioni, alle scelte di giuria, alla corniciatura, alla tecnica dell'appendere, ai problemi commerciali, alla preparazione dei cataloghi. Le proprie esposizioni e quelle del proprio gruppo[83] sono da lui sentite come importanti occasioni per propagare le nuove idee sull'arte: da questo punto di vista egli aveva avuto un brillante inizio con le due celebri esposizioni del 1910 ("*Manet and the Post-Impressionists*")[84] e del 1912 ("*Second Post-Impressionist Exhibition*")[85] alle *Grafton Galleries* di Londra, delle quali si dirà ampiamente più avanti[86]; ma ancora nel 1926 egli sarà invitato a firmare la prefazione del catalogo di una mostra internazionale di giovani artisti a Berna[87]. Inoltre, come addetto al *Metropolitan Museum*, egli ha organizzato almeno un paio di esposizioni: una "*Temporary Exhibition in Galery 24*", nell'aprile del 1906[88], ed una "*Dutch Exhibition*" in connessione con la *Rudson-Pulton Celebration* nell'ottobre-novembre del medesimo anno[89], avendone progettate anche diverse altre; ma vi è pure tutta una serie di esposizioni alle quali egli fu chiamato di volta in volta a collaborare in ragione della sua esperienza e del suo prestigio; non solo quindi le mostre periodiche di quelle associazioni nelle quali egli aveva incarichi elettivi[90], bensì alcune prestigiose a livello nazionale: nel 1911 il catalogo per una esposizione di *Old Masters* alle *Grafton Galleries*[91] e di pittura veneziana[92] per il *Burlington Fine Arts Club*; nel

[82] Vedi elenco in B/347, pp. 413-414.
[83] Come saranno elencate più avanti (Capitolo Quarto), indicando il grado di partecipazione di Fry alla loro preparazione.
[84] B/415.
[85] B/474.
[86] Capitolo Quinto.
[87] B/6.
[88] B/347, p. 255.
[89] B/347, p. 266.
[90] Fu membro della giuria del *New English Art Club* per lo meno dal 1904 al 1908, e dal 1917 al 1920 circa del *London Group*; fu fra gli iniziatori, e quindi fra i maggiori responsabili delle esposizioni della *Contemporary Art Society*, a partire da quella "*Loan Exhibition of Works acquired by the Contemporary Art Society"* (*City Art Gallery*, Manchester. 1912), per la quale scrisse il catalogo (B/407bis).
[91] B/50.
[92] B/78.

1919 il catalogo per "*Florentine Painting Before 1500*"[93] , sempre per il *Burlington Fine Arts Club*; nel 1930 fa parte del comitato organizzatore della "*Italian Exhibition*" e ne scrive il catalogo commemorativo[94]; ed è ancora lui che scrive il catalogo per "*Persian Art*", esposizione della *Royal Academy* nel 1931[95].

In terzo luogo, resta da documentare brevemente il lavoro di insegnamento di Fry, che esercitò una parte dopotutto marginale nell'insieme delle sue attività, nel senso che fu saltuario, libero anche quando collegato ad istituzioni accademiche, ed addirittura inteso come fonte di reddito; ma esso diede pure sfogo al suo bisogno di comunicare agli altri le proprie opinioni, i propri gusti, i propri apprezzamenti. Furono un po' i fatti a determinare le fasi di questa sua carriera di conferenziere, nella quale comunque si contraddistingue per una grande libertà di opinioni e di riformulazioni, anziché per precisione accademica o per un continuo rifarsi ad appunti e note del passato. Iniziò nel 1894 quando A. Berry lo invitò per lezioni complementari (*extension lectures*) di arte al *King's College*, cioè l'università da dove egli era uscito due anni prima senza essere riuscito ad ottenere una *Fellowship*: il suo prima tema fu Leonardo[96], ed anche per gli inviti successivi[97] - sempre nel *King's College* - il motivo era sempre la sua conoscenza della pittura italiana, soprattutto quella del Rinascimento[98]. Questa attività gli procura un certo successo, e nel 1900 (l'anno successivo al suo primo libro su Bellini, e al suo impiego come critico al *Pilot*) le sue lezioni al *King's* gli attirano un considerevole numero di ascoltatori[99], senza conta re che iniziano ad arrivare altri inviti, occasionali ma prestigiosi, come quelle due conferenze sull'arte italiana alla *Albert Hall*, lavoro ben remunerato ma che gli esige una impegnativa preparazione[100]. A questo punto le tracce delle sue lezioni si perdono: forse - come altre volta avviene a questo uomo incapace di integrarsi - egli pensa di avere ormai sfondato, e di poter realizzare la sua carriera di insegnamento

[93] B/84.
[94] B/77.
[95] B/442.
[96] B/347, p. 156.
[97] B/347, p. 159.
[98] Al *King's College* restano i manoscritti di un corso "*Naturalism in Italian Painting*" (citato in B/486, nota 38).
[99] B/347, pp. 177-178. E' questo - probabilmente - il corso sui Fiorentini, cui Fry accenna altrove (B/347, p. 179).
[100] B/347, p. 173.

in modo più indipendente; fatto sta che nel 1904 viene respinta la sua richiesta per una nomina a *Slade Professor of Fine Arts* a Oxford. E' in America, attorno al 1907, che Fry riprende una sostenuta serie di conferenze: restano ad esempio i manoscritti di tre discorsi su Velasquez[101]; ma ora Fry comincia a trattare pure temi di teoria generale, come le lezioni sui quattro modi della vita immaginativa, che due anni dopo egli cercava di rivedere forse in vista di una pubblicazione[102]. Rientrando definitivamente in Inghilterra, nel 1910 Fry tenta ancora inutilmente di avere una cattedra come *Slade Professor*, questa volta a Cambridge; e come mezzo di guadagno continua le lezioni paraaccademiche: alla *Slade School*, a partire dal 1911[103], all'*University College* di Londra nel 1913 (lezioni cui però dovrà rinunciare per l'impegno delle *Omega Workshops*, istituite quell'anno). Dopo la "svolta" del 1910, anche negli ambienti universitari egli non si presenta più solo come conoscitore degli *Old Masters*: a Cambridge nel 1917-1918 tiene un corso su Ingres[104], che ha chiari contatti con la problematica dell'arte moderna; nel 1923 è presente ad Oxford su invito dello *Slade Professor*[105] - posto quest'ultimo per il quale nel 1927 tentò inutilmente per la seconda volta - e nel 1927 a Cambridge; ancora nell'ultimo anno di vita lo troviamo tenere le lezioni come *Slade Professor* a Cambridge, ma anche al *Courtauld Institute* di Londra. Di più, egli è divenuto ormai un personaggio pubblico, che non solo – ovviamente - non perde occasione per sostenere le tesi della pittura post-impressionista[106], ma viene invitato per conferenze a vari gruppi, associazioni, istituzioni: ecco allora ad esempio che nel 1923 il *French Club* di Londra lo fa parlare su Mallarmé[107], nel 1917 la *Fabian Society* su "*Art and Life*"[108], nel 1925 le "*decades*" di Pontigny ascoltano un suo intervento su John Stuart Mill[109], ad una conferenza di insegnanti di arte parla di arte decorativa ("*Art or Crafts*", Leeds, 1931); e poi

[101] B/347, p. 536.
[102] B/347, p. 315.
[103] B/347, p. 353.
[104] B/347, p. 429.
[105] B/347, pp. 532-533.
[106] B/347, p. 363. Si aggiunga anche un conferenza dei 1911 sulla prima mostra post-impressionista (B/162bis).
[107] B/347, p. 533.
[108] B/347, p. 415. Il Sutton qui erroneamente indica come tema della conferenza "*Art in a Socialism*".
[109] B/347, p. 580-581.

ancora lo *Athenaeum Club* nel 1929[110], un simposio su Matisse nel 1931. Ma in tema più specificamente artistico - a parte cioè inviti estemporanei o di parata - egli fu chiamato ad appuntamenti importanti, lungo i quali seguì sostanzialmente due linee: una è la formulazione di temi di principio (una teoria generale dell'arte che lo ha assillato non poco) come in "*Architectural heresies of a painter*" del 1921[111], in "*Form and sentiment*" (conferenza del 1928 a Montecarlo)[112] , in "*Representation in Art*" nel gennaio del 1929[113], in "*The double nature of painting*" (Bruxelles, 1933)[114], oltre che nei capitoli iniziali delle "*Last Lectures"*[115]. Un'altra direttrice furono i suoi classici interventi sulle mostre organizzate annualmente dalla *Royal Academy* a cavallo del 1930, che gli diedero occasione per passare in rassegna vasti settori dell'arte mondiale; anzitutto le famose conferenze alla *Queen's Hall* per conto del *National Art-Collections Fund*: nel 1927 sull'arte fiamminga[116], nel 1932 sull'arte francese, e nel 1934 sulla arte inglese, che costituirono poi altrettante pubblicazioni[117]; ma poi anche altre sulla "*Dutch Exhibition*" del 1929, sulla "*Italian Exhibition*" del 1930, sulla "*Persian Exhibition*" del 1931, cui possiamo aggiungere una conferenza sull'arte tedesca del 1928 al *National Art-Collections Fund*[118].

A questa attività di lezioni si aggiunsero gli interventi che verso la fine della sua vita egli tenne alla radio (poi regolarmente pubblicati su *Listener*), che seguono il medesimo andamento, anzi spesso trattano dei medesimi argomenti, in modo leggermente più divulgativo, delle sue conferenze. Di carattere generale sono ed esempio "*What France has given to art*"[119], e soprattutto "*The meaning of pictures*", una serie di conversazioni che iniziava con temi come "*Visible Melodies*"[120] e "*The Relation of Volume and Space*"; di carattere più settoriale "*The romance of the commonplace in the Dutch exhi-*

[110] B/347, p. 636.
[111] B/224, conferenza tenuta al *Royal Institute of British Architects*.
[112] B/347, p. 621; il manoscritto si trova nella Collezione di Pamela Diamond.
[113] B/347, p. 635.
[114] B/346.
[115] B/331.
[116] Su questa conferenza si veda B/389.
[117] B/283, B/308, B/322.
[118] B/347, p. 624.
[119] B/306.
[120] B/291.

bition"[121], "*Persian Exhibition*"[122], e - sull'arte fiamminga - "*What I like in art*"[123].

Tratti di contorno nella personalità e nell'opera di Fry

Fry era poi una persona che coltivava pure interessi più vasti, sebbene più marginali e non organicamente collegabili a quelli finora citati: egli viveva a contatto stretto con le tendenze ed i gusti letterari del suo tempo, tramite la sua appartenenza alla vivacissima cerchia di Cambridge, che in generazioni di poco più giovani di lui fiorì nel *Bloomsbury Group*, del quale egli divenne uno dei membri più tipici a partire dal 1910. E' da questo suo continuo scambio con letterati e uomini di cultura che nasce una sua pregevole traduzione inglese di poesie di Mallarmé [124], preceduta da una meno nota di poesie di Jouve[125], a cui si aggiungerà qualche dilettantesco tentativo letterario, come quella ora perduta commedia umoristica tradotta e adattata dai "*Contes Moraux*" di J.F. Marmontel, enciclopedista francese[126]: questo sia per dire come Fry vivesse totalmente immerso in una atmosfera dominata da valori estetici, sia per sottolineare l'interesse che egli mostrò per i più molteplici aspetti della cultura francese[127], il cui incontro con la cultura inglese fu - a ben vedere - uno dei grandi obiettivi della sua vita. Il tutto, poi, per sottolineare come egli fosse un uomo di estro, che si azzardava in poesiole[128] e che per i suoi bambini poteva preparare un indimenticabile (come attestano gli interessati)[129] show che aveva come protagonisti tre pupazzi di orso: uno *show* completamente disegnato, inventato ed eseguito da lui.

C'è da aggiungere che, per carattere e per posizione, Fry fu una persona di svariate relazioni sociali e amicizie culturali, che rendono importante e significativa da un punto di vista documentario la sua stessa biografia, e interessante la sua copiosissima ed esuberante corrispondenza; relazioni sociali che si sono tramutate spesso in una efficace

[121] B/289bis.
[122] B/304.
[123] B/329.
[124] B/414.
[125] B/388.
[126] B/347, p. 499.
[127] Fra l'altro cercò di organizzare un volume in onore di Proust (B/347, p. 100).
[128] Ad esempio B/347, p. 308.
[129] B/347, p. 30, p. 388 in nota.

e pervadente irradiazione delle proprie idee estetiche. E come questi rapporti a volte fiorirono in profonde amicizie all'interno di piccole cerchie, così talvolta sboccarono, in campo aperto, in vivaci polemiche, nelle quali Fry non si tirò certamente indietro, specie quando si trattava di assalire posizioni perbenisti di "*philistinism*", svolgendo anzi una attività di controversia che conferisce un colore particolare alla sua opera: si possono ricordare le sue polemiche sull'impressionismo già nel 1908[130], quelle con gli ambienti della *Royal Academy*[131] ed in particolare con Sargent[132], ed infine le puntuali risposte di Fry[133] a reiterati attacchi di D.S. MacColl[134]; senza contare quelle sorte dalle già citate mostre post-impressioniste (e di cui in dettaglio più avanti), per le quali egli - del resto il maggior responsabile - fu anche il capofila indiscusso nella difesa e nel contrattacco, di fronte al diluvio di critiche che ne derivarono. Più caute paiono invece le sue reazioni quando gli attriti sorgevano (senza che egli peraltro lo ammettesse) più vicino a lui motivo della sua personalità che, forse per timidezza, era accentratrice, e che per troppo personale convincimento era intollerante dei gusti altrui.

E da ultimo, a testimonianza di una vita vissuta con intensità fuori del comune, sarebbero da annoverare i viaggi che hanno costellato la sua esistenza, e che - nel loro assai vario significato - non sono mai stati casuali. In Italia già tre volte dal 1891 al 1897 alla scoperta degli *Old Masters* ed anche -nel terzo viaggio- per trovare sollievo alla malattia della giovane moglie, egli non vi tornò molto spesso: nel 1902 con la moglie Helen, nel 1907 e 1908 per motivi di lavoro, nel 1912 e 1913 per dipingere; poi solo nel 1929, 1931 e 1934: ma si tratterà ormai di viaggi di piacere, per ripercorrere itinerari di un tempo con amici vecchi o nuovi. In America fu più volte dal 1905 al 1907, per un lavoro negatogli in patria e quindi doppiamente pesante a motivo della lontananza dalla famiglia. Meta costante dei suoi spostamenti fu la Francia: a Parigi ripetutamente, alla ricerca di idee, di artisti e di critici da conoscere, di riconoscimenti da ottenere per la propria pittura, e nella Provenza ancor più assiduamente, a trarre ispirazione dai colo-

[130] B/128, in risposta a B/402.
[131] B/176, B/177, B/178 a proposito di Sir L. Alma-Tadema.
[132] B/155, con risposta di Sargent (B/473) e controrisposta di Fry (B/159). Sulle polemiche tra Fry e Sargent, vedi anche B/24 e B/430.
[133] B/210, B/231
[134] B/409, B/410, B/411.

ri e dai paesaggi della patria di Cézanne, oltre che salute per la sua malandata costituzione fisica; dopo le prime timide visite a Parigi a scadenza pressoché quadriennale (nel 1892, 1895, 1900, 1904, 1907), queste divengono puntualmente annuali[135] e cominciano a gravitare attorno ad un doppio polo: in primavera a Parigi, Fry trascorreva volentieri l'estate nel sud della Francia, in luoghi come Roquebrune, Royat, Cassis, St. Tropez. In Spagna invece non fu che nel 1906 e 1923, soprattutto a studiarvi i tesori d'arte, nel 1926 e 1933 in viaggio di piacere con la nuova compagna della sua vita Helen Anrep; la Grecia la vide solo nel 1932 con Leonard e Virginia Woolf, una specie di copia sbiadita del viaggio ben più eccitante - nel 1911 - a Costantinopoli con i nuovi amici del *Bloomsbury* Clive e Vanessa Bell; vide anche Tangeri (1933), e per il resto si limitò a viaggiare il Centro-Europa: vide abbastanza presto il Belgio (1902) e l'Olanda (1906), e percorse la Germania soprattutto per motivo di lavoro (nel 1905, 1907 e 1908), a parte le visite fatte con la moglie Helen nel 1899 e con Helen Anrep nel 1928, e con puntate in Austria-Ungheria (nel 1905 e 1928), in Polonia (1910) e Svizzera (1907).

Elementi per una biografia di Roger Fry

Quanto ai materiali per ricostruire una biografia di Fry, vi è anzitutto lo studio della Woolf[136], che è tuttavia - come vedremo nel prossimo Capitolo - più una interpretazione che una pura opera di biografia critica: essa resta tuttora la fonte classica, tenendo conto della documentazione e delle testimonianze di prima mano alle quali l'autrice - stretta amica di Fry - poté attingere. Ad essa ora possiamo affiancare le lettere di Fry[137] con la introduzione del Sutton[138]. Sebbene tutt'altro che completo, questo epistolario è prezioso per molti motivi (ad esempio è fonte importante per le origini del *Burlington Magazine*), ma purtroppo non contiene il corpus delle risposte a Fry. Come fonti sussidiarie, abbiamo poi testimonianze più o meno occasionali di persone della sua cer-

[135] Con i soli intervalli dovuti alla sovraoccupazione costituita dall'avvio delle *Omega Workshops* (1913-1914), e dalle difficoltà connesse alla guerra (1917-1918).
[136] B/508.
[137] B/347.
[138] B/492.

chia[139], mentre dati sparsi si possono trovare negli scritti su Fry e sul *Bloomsbury Group* (di cui al prossimo Capitolo): ma difficilmente essi sono di prima mano. Naturalmente vi è anche una serie di materiali inediti, come manoscritti conservati al *King's College* di Cambridge, dove Fry studiò, ma soprattutto in quella che ormai si chiama la "*Pamela Diamand Collection*", cioè l'archivio che la figlia Pamela ha conservato (manoscritti, corrispondenza, quaderni di appunti e di schizzi...) da cui ha attinto largamente il Sutton[140].

Per comodità del lettore possiamo comunque abbozzare qui alcuni tratti significativi della biografia di Fry, lasciando però per ora da parte le sue pubblicazioni e la sua produzione artistica, come del resto le svariate attività cui abbiamo già accennato. Nato nel 1866 come terzo figlio tra sei sorelle in una tradizionale famiglia quacquera (il padre era un noto magistrato), egli cominciò a liberarsi dalla repressiva atmosfera nella quale era stato allevato (si pensi che nessuna delle sue sorelle si sposò) a partire dagli studi a Cambridge, che significarono per lui numerose conoscenze e l'inizio di stimolanti amicizie, in una atmosfera di febbrili scoperte intellettuali che caratterizzò poi tutta la sua vita. I suoi studi formalmente riguardavano le scienze naturali, ed egli conseguì infatti il titolo di *Bachelor of Natural Sciences* nel 1888, e tentò anche inutilmente di ottenere una borsa di studio presentando una dissertazione ("*On the laws of phenomenology and their application to Greek painting*")[141] che rivela già come il suo innato interesse per i colori avesse già trovato un più specifico sfogo nella pittura e nell'arte, grazie all'incontro con professori e colleghi che la sua curiosità intellettuale spingeva a frequentare. E' alla pittura, che egli pensa subito di dedicarsi, al suo rientro da Cambridge; vi congiunse poi lo studio della storia dell'arte, tema su cui inizia assai presto a dare lezioni complementari: uno studio che - grazie anche ai suoi viaggi in Italia - si approfondisce al punto da portarlo a vette rispettabili così che egli iniziò a collaborare come critico a numerose riviste: *Pilot*, poi *Athaeneum*, ed in seguito il *Burlington Magazine* - la prima vera e propria rivista d'arte inglese - per il cui salvataggio (al momento di una

[139] B/166, B/11, B/23, B/408, B/522.

[140] B/492. Per inciso si può ricordare che mentre la figlia di Fry, Pamela, nata nel 1902 e sposata Diamand, ha seguito gli interessi del padre e quindi è stata in grado di gestire la documentazione in suo possesso, l'altra potenziale fonte di materiali - cioè il figlio Julian, nato nel 1901 - è stato assai meno legato al padre, si è trasferito in Canada e si è dedicato al lavoro di allevatore (B/347, p. 717) .

[141] Citato in B/486, p. 269; il manoscritto si trova al *King's College*.

crisi sul nascere) svolse una parte di rilievo. I suoi contatti con gli Stati Uniti (proprio allo scopo di trovare finanziamenti al *Burlington Magazine*) lo portarono ad accettare di divenire prima *curator* della sezione pittura, poi *European Adviser*, del *Metropolitan Museum of Art* di New York, mancando un più ambito incarico come direttore della *National Gallery* di Londra, offerta giuntagli - forse intenzionalmente - troppo tardi; mentre relativamente più scarsi sono i suoi successi come pittore, temporaneamente gravitante - sia pure con una certa riluttanza - nella cerchia del *New English Art Club*. Dal 1910 Fry è di nuovo stabilito in Inghilterra, dove si verificarono una serie di fatti che costituirono una svolta nella sua vita: egli entrò in pieno nel dibattito sull'arte moderna organizzando le due celebri esposizioni dei Post-Impressionisti (nel 1910 e 1912), che per la prima volta proposero senza esitazioni gli artisti moderni (in primo luogo Cézanne) al grande pubblico inglese; entrò in contatto col *Bloomsbury Group* soprattutto con gli artisti che vi appartenevano (Clive e Vanessa Bell, Duncan Grant); la moglie si rivelò ormai irrecuperabile nella sua malattia mentale; ed egli si acquistò quasi d'improvviso una larga notorietà, soprattutto fra i giovani artisti, sia pure perdendo il favore degli ambienti più rispettabili, i gusti dei quali egli peraltro non aveva mai accarezzato né condiviso, anche se forse avrebbe preferito trovare riconoscimento da loro, anziché venire costretto al ruolo di temporaneo campione dell'avanguardismo. L'attività che domina gli anni '10 sono le *Omega Workshops* (luglio 1913-giugno 1919)[142], una sua iniziativa ove giovani artisti di differenti tendenze si trovavano a svolgere una specie di artigianato (decorazione, ceramica, mobilio, ecc., ma naturalmente anche pittura) che permettesse loro di trovare mezzi di sostentamento. Gli anni '20 lo vedono maggiormente impegnato nella pittura (a motivo della quale egli intraprende - prevalentemente paesaggista qual'era - quella sistematica serie di viaggi in Francia di cui si è già detto), e nella stesura di libri, che escono non solo a ritmo accelerato dal 1920 al 1934, ma rivelano anche un approfondimento sistematico. Ininterrotto è sempre il ritmo delle sue conferenze, lezioni, interventi, mentre dal 1926 tenta un nuovo esperimento, e cioè quella *London Artists' Association*[143] che per alcuni versi pare una riedizione delle *Omega Workshops*: una istituzione - patrocinata da personalità di rilievo - che stipendia

[142] Anche se lo scioglimento ufficiale è del febbraio 1920.
[143] B/347, pp. 81-82.

un piccolo gruppo di artisti garantendo l'acquisto delle loro opere; ma questa volta non in vista della produzione di artigianato o di arte decorativa, bensì a sostegno - un sostegno economico non condizionante le scelte artistiche - della loro ricerca artistica. E' comunque per la sua fama di critico che gli onori ed i riconoscimenti cominciano finalmente ad arrivare, dopo numerose delusioni - nella prima parte della sua vita - agli sforzi di ottenere cattedre o cariche in musei (alcune di queste cariche per la verità rifiutò per amore di indipendenza, soprattutto a partire dal 1910): egli ormai è un maestro del gusto estetico, da molti esaltato, da alcuni odiato, ma ormai da nessuno ignorato; e da ultimo, a lungo inutilmente cercata, è la cattedra di professore alla *Slade Institution of Fine Arts* nella *Cambridge University* (1933): vi poté insegnare solo un anno, poiché morì nel settembre del 1934.

C A P I T O L O S E C O N D O
INTRODUZIONE ALLA BIBLIOGRAFIA SU ROGER FRY

Varie possibili interpretazioni della figura di Roger Fry

In ragione di quanto detto nel Capitolo precedente, vi è dunque una comprensibile difficoltà ad inquadrare e a rendere conto di questa figura complessa in un modo che sia credibilmente unitario; e proprio per questo si possono notare - se si guarda con attenzione - differenti filoni interpretativi che colorano gli studi su Roger Fry, e che danno come risultato una sua immagine con tratti abbastanza discordanti.

Ad esempio, ed è forse questo lo stereotipo più trito conservatosi per lo più presso il grande pubblico, la sua figura e la sua opera sono ridotte al fatto che Fry avrebbe clamorosamente introdotto le avanguardie artistiche del Continente in Inghilterra, poco avanti la prima Guerra mondiale; ma è evidente che, per quando scandaloso o decisivo, sarebbe semplificazione far assurgere un fatto di cronaca ad evento centra le ed interpretativo della sua vita.

A livello più specializzato, l'opera di Fry viene a volte riassunta nelle sue posizioni teoriche: grande influenza esercitarono infatti le sue idee in un'Inghilterra piuttosto povera di teoria d'arte; tanto più le sue, espresse con incontestata chiarezza. Esse sono state etichettate come un "formalismo" in quanto rifiuto di un'arte che fosse narrativa e illustrativa, sentimentale e romantica, e in quanto valorizzazione - invece - di un'arte pura che si basa solo sul valore estetico della forma (colori, superfici, ritmo, armonia visiva, ecc.); sotto questa voce è così possibile ricondurre molta della sua produzione, perché le sue concezioni teoriche sono assai strettamente calate nella sua critica, d'arte: però bisogna stare attenti che in questo modo non restino fuori aspetti importanti, e anche a non considerare troppo facilmente contraddizioni e incoerenze tutto ciò che in Fry non collima con questo "formalismo".

Qualcuno potrebbe invece essere tentato di lasciare da parte come aleatorio o questionabile - o meglio forse come derivato - tutto l'apparato teorico di Fry, e vedere in

lui un grande studioso a livello europeo di arte italiana, un originale interprete degli *Old Masters*, dell'amore per i quali le sue teorie sarebbero un sottoprodotto, e verso la cui valorizzazione esse sarebbero finalizzate: colui che ha iniziato la sua carriera con validissimi studi su Giotto e Bellini, colui che ha inseguito la lezione dei maestri italiani attraverso tutta la storia dell'arte europea fino ai moderni, valorizzando periodi ed autori al suo tempo dimenticati.

Tenendo invece presente che il riferimento all'arte italiana è servito a Fry come metro di giudizio per l'arte dell'Inghilterra del suo tempo, si potrebbe prendere questa ultima come filo conduttore della sua vita, come tema dominante della sua attività, che non perdeva una occasione per scagliarsi contro il "filistinismo" in critica ed in arte: in questa sua lotta contro tutto ciò che prolungava l'arte vittoriana, contro il pre-raffaellitismo, il decadentismo, e persino l'impressionismo, pare di poter intravvedere il rammarico di Fry per il fatto che in Inghilterra non vi era arte seria, bensì solo un'arte che era forma di raffinatezza sociale, e serva del gusto di chi aveva denaro; l'Inghilterra addirittura mancava - a gli occhi di Fry - delle basi per un'arte solida, e della volontà stessa di uscire dal provincialismo. Di qui quella che egli intese come missione della propria vita: propugnare un'arte seria, sobria, rigida, attraverso i suoi sforzi per far conoscere l'arte italiana, per introdurre le avanguardie francesi, per favorire l'affermazione di giovani pittori, per educare il pubblico, per polemizzare con critici, censurare artisti.

Si potrebbe anche cercare un motivo unificatore sottolineando come decisive le componenti del carattere e della biografia di Roger Fry: in questo senso egli è spesso presentato come un tipico membro del *Bloomsbury Group*, magari dimenticando che solo più tardi egli ne è venuto a far parte, apportandovi di proprio non meno di quanto da esso ricevette; un gruppo nel quale vigeva una visione della vita orientata in senso estetico, da assaporare in una cerchia di amici, e caratterizzata da un certo snobismo, individualismo, élitarismo, amoralismo, libertà dalle restrizioni vittoriane, velleità socialiste o radicali (ma in realtà senza nessuna capacità di fare veramente presa sul sociale), e distanza dalle istituzioni.

Un quadro questo che del resto ben si confà al carattere di Fry ed alla educazione puritana ricevuta da lui, alla luce della quale si può intendere - come reazione - il suo

collocarsi come *outsider* rispetto alla società, le sue prese di posizione che suscitavano scandalo, il suo umore scontroso al di fuori della cerchia degli amici, la sua intolleranza verso chi non aveva le sue idee o non si basava sui suoi principi; una formazione dalla quale - in via diretta - si può far discendere anche il suo amore per l'arte italiana, nella quale vi è come una ricerca di ordine, pulizia, razionalità: istanze che si ritrovano pure nelle teorie estetiche di Fry. Il fatto poi di nutrire un profondo e non ben precisato risentimento perché il suo merito non era riconosciuto come avrebbe voluto, può essere considerato un fattore biografico importante in quella sua progressiva accettazione delle forme meno tradizionali di arte, quelle che facevano inorridire il gusto del "buon pubblico"; reazione quest'ultima che anziché attenuare indurì la sua sfida alla "buona società".

Più difficile, ma forse stimolante e suggestivo sarebbe ricondurre l'opera di Fry alla sua attività di pittore: non è un mistero che la sua più intima aspirazione era da giovane quella di essere artista, e che tale egli si considerò anche e soprattutto, lungo tutta la sua vita. Egli si considerò anzi un pittore riuscito, ed il fatto che ciò fosse dagli altri assai meno riconosciuto, lo attribuì ad una incomprensione. Fatto sta, ad ogni modo, che egli operò da critico mettendosi sempre anche nei propri panni di pittore, il che gli permetteva di situarsi dal punto di vista dell'artista, di valutarne con pertinenza tecniche ed intenti, e di formulare così dei giudizi nello stesso tempo personali e convincenti. E inversamente si può osservare in tutta la sua vita un continuo parallelismo fra teoria d'arte e suo modo di dipingere, soprattutto da quando assunse posizioni favorevoli alla pittura postimpressionista: senza tuttavia che si possa dire che sia stata la sua evoluzione artistica a dettare l'evoluzione delle sue posizioni di critico, ché anzi al contrario per alcuni la sua produzione pittorica è solo fredda e intellettuale trasposizione su tela delle idee che egli andava maturando; ma resta comunque che i quadri di Fry sono un utile documento che ci per mette di cogliere direttamente e concretamente le sue idee su come la pittura del suo tempo doveva - secondo lui - essere.

L'una o l'altra di queste possibili interpretazioni prevale - spesso sottaciuta - negli scritti su Roger Fry che ora passeremo brevemente in rassegna: ma che queste differenti dimensioni possano contrapporsi dialetticamente senza elidersi a vicenda, costituisce di per sé un indubbio elemento di fascino, che impedisce di fare di Fry una piatta

immagine riducibile in poche formule, il che la renderebbe immediatamente insignificante. Non per nulla - a ben vedere - gran parte di coloro che scrissero su di lui furono, in un modo o nell'altro, legati alla sua persona.

Scritti e studi su Roger Fry

A parte la sua produzione stessa - di cui parleremo nel prossimo Capitolo - i materiali per lo studio di Fry sono abbastanza facilmente elencabili, in quanto tutto sommato gli scritti a lui dedicati non paiono proporzionati alla fama che pure di solito gli è accreditata. Stiamo appena ora uscendo - come si è detto - da un periodo in cui si interessarono di Fry soprattutto coloro che lo avevano personalmente incontrato e conosciuto, mentre resta da fare - a quasi cinquanta anni dalla morte - una valutazione definitiva del suo ruolo e del suo significato per la cultura artistica del suo tempo[1], all'interno di un completo riesame delle vicende dell'arte inglese tra la fine dell'Ottocento e le prime decadi del Novecento, per meglio comprendere gli esiti che ne seguirono, e che la portarono indiscutibilmente a livelli mondiali.

Naturalmente non possiamo dare eccessiva importanza, parlando di studi su Roger Fry, a brevi memoriali[2] assai indicativi comunque dell'immagine che di lui in vari ambienti ci si era formata al momento della sua morte, né a presentazioni di insieme che - traendo spunto da qualche anniversario o manifestazione - vanno poco oltre la divulgazione[3], o a corsive recensioni ad occasionali pubblicazioni di scritti suoi[4] o su di lui[5]. Anche al tempo in cui era vivo, probabilmente gran parte delle cose scritte su Fry fu opera dei suoi avversari: si pubblicava, potremmo dire, più contro di lui che su di lui, salvo si dovesse recensire qualche suo studio[6] o qualche sua esposizione[7]. E non mancano

---

[1] In questa linea si muovono già alcuni interventi: B/25, B/478.

[2] B/353, B/354, B/355, B/356, B/357, B/358, B/359, B/360, B/361, B/413,, B/454, B/85.

[3] B/40, B/455, B/384, B/87, B/22, B/29, B/387.

[4] B/364 su una riedizione di *Vision and Design*, e B/282 su una riedizione di *Cézanne*; B/315 su *Art history as an academic study*; B/332, B/333, B/334, B/335, B/336, B/337, B/338, B/339, B/340, B/341, B/342 sulle *Last Lectures*; B/489, B/ 475 su *Seurat*; B/348, B/349, B/350, B/351, B/352, B/70, B/422 sulle *Letters*. E anche B/53, B/54, B/55, B/56 per quel che riguardano il suo contributo a *Chinese Art*.

[5] B/373, B/374 su uno studio di Hannay; e, sulla biografia scritta da Virginia Woolf, B/509, B/510, B/511, B/512, B/ 513, B/514, B/515, B/516, B/517, B/518, B/519, B/520, B/ 521.

[6] Così possiamo registrare ad esempio B/117 sui *Discourses*; B/214 su *Vision and Design*; B/239 su *A*

infatti - al di là delle più superficiali anche se più violente polemiche di cui si è detto nel Capitolo Primo - delle critiche sostanziali alle posizioni di Fry: quelle di Read[8] ad esempio, che ritiene ingiustificata l'esitazione di Fry a sganciarsi dal contenuto in favore di un'arte astratta; quelle di W. Lewis[9], derivanti da una accesissima inimicizia sorta per motivi personali, ma portata avanti strenuamente con argomentazioni di tenore artistico; e quelle di Richards[10], che attaccò frontalmente il formalismo di Fry costringendolo ad una immediata e lunga rîsposta[11].

Potremmo dire, forse, che lo stile chiaro ed eloquente di Fry non aveva bisogno di chiose, e che egli era letto e noto senza bisogno di intermediari; perciò più si è vicini a lui come tempo, e meno si sente il bisogno di approfondirlo: la impressione quindi è che ne sia derivata, fra gli studiosi, una sorta di generica approvazione superficiale che trasmettendosi alla generazione successiva rischiò di trasformarsi in una specie di mito di media grandezza, nel senso che di Fry si finiva per parlarne modicamente bene tutti sia pure più per sentito dire che a ragion veduta. E' per lo più una comparsa di questo genere - sbiadita e senza tentare un vero approfondimento - che Fry compie in diverse opere che trattano di teoria o di storia dell'estetica e dell'arte (inglese)[12].

Se si pensa poi quanto intimamente Fry visse legato alle tendenze culturali del suo tempo (o almeno certi filoni di esse), è chiaro che la sua figura viene menzionata, in modo più o meno occasionale, in una serie di testi che sarebbe impossibile pensare di raccogliere. Soprattutto, e con una certa estensione, su Fry si è scritto nel contesto del *Bloomsbury Group*, un tema che ha goduto ultimamente di un vivace *revival* di interesse, non tanto dal punto di vista letterario[13], quanto proprio da quello biografico, documentario, del costume e dell'atmosfera intellettuale[14]: simili studi sono certamente in

---

sampler of Castile; B/309, B/310, B/311 su *Characteristics of French Art*; B/ 323, B/324, B/325 su *British Art*; B/369 su una riedizione di *Duncan Grant*. Ed anche cenni critici al suo articolo "Giotto" del 1901 da parte di B/401.

[7] Per tutti gli scritti riguardanti l'attività pittorica di Fry vedi il paragrafo conclusivo di questo Capitolo.

[8] B/453.

[9] B/404.

[10] B/461.

[11] B/261.

[12] Ad esempio B/365, B/471, B/74, B/416, B/445, B/501, B/470, B/487, B/488.

[13] B/7, B/44, B/447.

[14] B/386, B/32, B/362, B/469, B/43, B/69, B/448. Sugli aspetti più propriamente artistici del *Bloomsbury* si daranno indicazioni bibliografiche più avanti (vedi più sotto, nota 23 e nota 50).

grado di contribuire alla ricostruzione del contesto spirituale nel quale Fry si muoveva, anche se vi è il rischio - in questo modo - di appiattire la sua figura e la sua personalità individuale.

Al giorno d'oggi, quando si vuole riprendere o riproporre Fry, non è raro che si ricorra alla pubblicazione di qualche suo inedito, o alla ripubblicazione di qualche suo scritto[15]; non si può comunque negare che finora siano comparsi alcuni studi significativi, alcuni di interpretazione globale, altri su temi più particolari, che sono tuttora - ma sempre in seconda linea rispetto agli scritti stessi di Fry - fonti attendibili o per lo meno usabili al fine di ricostruire una interpretazione di lui. Noi ne daremo ora breve notizia, senza però pretendere che non possa essere questionabile in alcuni casi la inclusione o la esclusione di certi titoli da questa sommaria rassegna, la quale vorrebbe discriminare i contributi più ap-profonditi e chiarificanti, nei tre paragrafi che seguiranno.

Il dibattito sull'estetica di Roger Fry

Possiamo anzitutto prendere in considerazione alcuni studi sa proposito della teoria d'arte di Fry, dilungandoci un poco su quelli che sono in grado di fornirci - sia pure in via indiretta - una sommaria informazione sull'estetica di Roger Fry, così da dispensarci - in questa ricerca - da altri approfondimenti su questo tema, che è di gran lunga quello più trattato e conosciuto[16]. Un cenno merita H. Read, che ribadisce - nel cuore di un sua saggio ripubblicato nel 1945[17]- le obiezioni già rivolte a Fry vivo: dal proprio punta di vista, quello di un critico di grande fama che ha appoggiato una serie di movimenti artistici radicali, gli rimprovera una continua ambiguità tra forma e significato; proprio perché Fry sosteneva che la plasticità è il fattore estetico per eccellenza, ciò ha significato attaccamento alla tridimensionalità, e quindi alla rappresentazione, senza pertanto attingere veramente quel formalismo che pure a parole Fry propugnava.

Ma è solo assai più tardi che si può avere una analisi più trasparente del nucleo

[15] B/296, B/341, B/344, B/345, B/346, lasciando da parte la saltuaria riedizione delle sue opere principali.
[16] Brevi discussioni del formalismo di Fry si possono trovare anche altrove, ad esempio B/370, B/506, B/446, B/73.
[17] B/456.

problematico nell'estetica di Fry. Berel Lang, in un breve ma lucido intervento[18], inizia col registrare le indubbie prese di posizione di Fry a favore del formalismo: non solo la sua impostazione che dà assoluto primato alla esperienza visiva (all'autonomia della "pura visione"), ma anche la sua ammirazione per arti non occidentali (là ove vige non la comprensione del contenuto ma la risposta personale), ed infine gli stessi parametri che Fry mette in opera nel suo lavoro di critica, ove contrappone costantemente la "plasticità" alla "psicologia" (o a ciò che è "letterario"); è di qui che sarebbe nata in Fry la coscienza che l'esperienza estetica ha un suo carattere universale, il quale riposa su qualità oggettivamente presenti nell'opera d'arte: qualità identificate da Fry a volte come "*plasticity"*., a volte come "*expressive quality of form*", o con un insieme di elementi formali minori. In Fry l'analisi e la giustificazione di queste "qualità formali" è sempre condotta in termini di esperienza estetica, che viene rigidamente separata dalla percezione ordinaria come di natura totalmente diversa: nell'esperienza estetica - diversamente dalle altre forme di esperienza - l'attenzione è rivolta unicamente alle relazioni (ritmo, massa, linee, ombra, ecc.). Se questi erano i punti centrali della concezione formalistica di Fry, per Lang resta chiaro che però di fatto il suo programma di puro formalismo si realizza assai più contaminato da restrizioni, come la esigenza di tridimensionalità, la convinzione che la rappresentazione in arte rimane rilevante, e che il colore non può essere considerato un elemento formale indipendente allo stesso grado degli altri. Di più: Fry non solo fu cosciente di queste ambiguità e problemi irrisolti, ma pose anche esplicitamente dei limiti al formalismo, valorizzando l'arte come espressione di emozioni, o meglio includendo l'aspetto emozionale nella "forma significante", nell'essenza dell'opera d'arte. Non è più sicuro, allora, in cosa consista questo formalismo, se l'opera d'arte deve esprimere un'emozione, oltre che essere informata da una "*vision*" (la pura esperienza visiva). Il vero conflitto risiederebbe dunque, per Lang, tra spiegazione formalistica dell'esperienza estetica e la residua e subconscia convinzione - in Fry - di un significato emozionale dell'arte: un'ambiguità confermata dal fatto che mentre di per sé - come corollario del formalismo - l'apprezzamento artistico prescinde dagli elementi drammatici, talvolta le emozioni e la personalità dell'artista sono da Fry

[18] B/400.

inglobati nella valutazione di un'opera d'arte. Fry infatti, che pure era certamente convinto del suo formalismo al punto da volerlo applicare a tutte le arti compresa la letteratura, è continuamente risospinto a spiegazioni psicologiche: la "forma significante" è significante perché comunica le emozioni dell'artista, ed il ritmo delle forme è subordinato alla rivelazione dei sentimenti. Questa ambiguità Lang la analizza poi in dettaglio nel modo in cui Fry svolge la critica dell'arte greca, nella cui scultura egli rileva - ad esempio - una mancanza di tensione che non è "significante", mentre invece - se dovessimo attenerci al principio della "pura risposta estetica" (cioè ad un giudizio in chiave veramente formalista) - il giudizio dovrebbe essere del tutto opposto: questo dimostra appunto che la "forma" di Fry non è una semplice esposizione di linee. E' un merito della onestà di Fry il non avere mascherato questa ambiguità, ed averla mantenuta; anche se il dilemma poteva essere risolto - conclude Lang - perché Fry, preoccupato com'era di combattere il didatticismo nell'arte, non prova a domandarsi se nell'opera d'arte potessero avere rilevanza estetica, oltre i caratteri formali, pure altri elementi cognitivi, diversi da quelli didattici o psicologici che con tanta foga voleva escludere dal l'esperienza estetica.

Assai noto e ormai un classico, sempre in tema di teoria d'arte, è il contributo di Solomon Fishman[19], che pur svolgendo un percorso assai più ampio non giunge dopotutto a porre il problema in termini differenti, anche se il suo andamento è meno problematico e le sue conclusioni meno dialettiche. Dopo aver rilevato che in Fry è prioritaria l'esigenza di ridurre l'opera d'arte unicamente in termini visuali (ed egli era in ciò facilitato dalla sua straordinaria capacità di trasmettere le proprie esperienze visive), Fishman approva il "formalismo" ove esso sia inteso come rifiuto della interpretazione letteraria dell'opera d'arte, ma ha le sue riserve sul fatto che il *primato* della forma (quale è oggi largamente accettato in vasti settori di teoria d'arte) debba essere inteso come *autonomia* della forma. E - in modo certo più suggestivo ma forse un poco schematico - egli crede di poter mostrare una progressiva evoluzione del pensiero di Fry verso la classica teoria della "forma significante", che sarebbe la formula del formalismo puro, quella che Lang vedeva sì in via di principio affermata, ma di fatto continuamente con-

[19] B/83.

traddetta. Secondo Fishman, Fry sarebbe partito dalla chiara coscienza del problema del rapporto fra elementi formali e non formali nell'opera d'arte, ed avrebbe dato - in un primo tempo - largo spazio a questi ultimi (il suo saggio su Giotto del 1901[20], ad esempio); verso il versante del formalismo l'avrebbero fatto scivolare la moderna pittura francese, e la idea crescente che l'arte era da considerare un assoluto in se stessa. La tappa costituita dal suo importante "*Essay on Aesthetics*" (1909)[21] è ancora intermedia: a questo stadio l'esperienza estetica (che Fishman rimprovera a Fry di descrivere in termini psicologici: contemplazione, immaginazione) lascia fuori ogni considerazione di moralità (oltre che di ricerca della bellezza), ma abbraccia ancora le emozioni ("*the emotional elements of design*"), da intendere probabilmente come sensazioni e percezioni; egli cioè è - in questo momento - più vicino all'estetica della empatia e della pura visibilità, risente dell'influsso di Hildebrand, e non è molto distante dalle "*ideated sansations*" di Berenson[22], e ancora non siamo alla teoria di Clive Bell secondo cui l'emozione estetica è per definizione senza relazione con la vita[23]. A questo ulteriore passo Fry viene condotto nel 1920[24], per la impossibilità di spiegare altrimenti come l'emozione estetica sia in relazione al disegno sensibile: il risultato però è una concezione della forma come "*pure, abstract design*", e della esperienza estetica come totalmente sganciata da ogni altra esperienza. Il vero problema da affrontare era - secondo Fishman - il rapporto fra forma e significato, cioè il valore cognitivo dell'esperienza estetica, o in altre parole il senso di quel termine "significante" nella formula ("forma significante") di Bell: problema cui Fry vagamente rispose parlando dell'esistenza di un modo di realtà che si trova al di là delle apparenze ed è attinta nell'esperienza estetica, ma che lo avrebbe sospinto - se scavato fino in fondo - ad insostenibili asserzioni metafisiche. Quel che permetteva alla teoria della "forma significante" di reggere, era la sua adattabilità alla pittura postimpressionista; ma Fry

[20] B/90.
[21] B/134.
[22] Su questo cfr. anche B/57, p. XIV. Per la figura di Bernard Berenson, verso il quale Fry - proponendosi come studioso anch'egli di arte italiana - instaurò un rapporto di rispettosa amicizia, si possono sommariamente indicare B/33, B/34, B/35, B/36.
[23] Fra gli scritti teorici e critici di Clive Bell possiamo segnalare B/8, B/9, B/12, B/15, B/16, B/17, B/18, B/19, B/21. Su Clive Bell, un saggio teorico (B/423) ed una valutazione d'insieme (B/499).
[24] B/216.

cercò di applicarla ad ogni altro periodo di storia dell'arte, imbattendosi subito nel problema che in quasi ogni opera d'arte coesistevano elementi formali e non formali (estetici e non estetici, prendendo "formale" nel senso di "puramente estetico"). Perciò nel 1926[25] egli, basandosi sulla sua personale esperienza, asserì la separabilità - all'interno della risposta di fronte ad un'opera d'arte - fra emozione estetica ed emozione non estetica; ma nel frattempo la forma, oggetto della pura esperienza estetica, era divenuta per lui un'entità più spirituale (una forma visuale fortemente astratta, quasi priva di contenuto sensibile), mentre il "contenuto" indicava la rappresentazione, che viene definita insignificante per il puro effetto estetico: la pittura deve aspirare alla condizione della musica, e non viene più concepita in termini sensibili, bensì quasi filosofici, nel senso che l'emozione estetica sorge non tanto dagli elementi della pittura (linea, massa, spazio, ombra, colore), ma dalle loro relazioni; ed è qui che prende piede un intellettualizzato approccio alla pittura, per il quale l'analisi formale si incentra su "elementi plastici", "sequenze ritmiche", "tutto armonico". Fry in questa prospettiva si sforza di mostrare che ogni opera d'arte mantiene intatto il suo valore estetico anche se si prescinde dai compresenti contenuti letterari o psicologici: l'elemento conoscitivo residuo nell'esperienza estetica è quella realtà spirituale di cui si è detto, indipendente, separata dalla realtà dell'esperienza (non è cioè la trascrizione di dati visuali), autonoma. Per Fishman, un ulteriore logico passo avrebbe dovuto essere l'abbandono - da parte di Fry - anche di questo riferimento oggettivo (sia pure non naturalistico, non descrittivo) e la asserzione di un'arte puramente formale, non oggettiva; e invece Fry non compì questo passo, e si fermò ai rapporti formali tra elementi pittorici che hanno contenuto rappresentativo: questo è spiegabile con la convinzione che la tridimensionalità (la plasticità) è essenziale alla pittura che voglia avere valore estetico, mentre se essa si riduce alla bidimensionalità è puramente decorativa. Ciò significa, nota Fishman, che Fry non accettò l'idea di un'arte assolutamente autonoma: nella pittura si deve comporre sì una "realtà spirituale" e diversa, ma usando elementi derivati dalla nostra esperienza mondana; una esigenza che Read ha perciò qualificato come troppo materialistica. Una concezione abbastanza rigida - dunque - quella di Fry, anche se egli non percorse fino in

[25] B/261.

fondo la strada del formalismo; ma Fishman la stempera un poco, verso la fine del suo saggio, mostrando come nella sua concreta opera di critico d'arte Fry non ha derivato i suoi giudizi da idee a priori, nemmeno le proprie, ma si è rifatto in primo luogo alla propria personale risposta davanti all'opera d'arte: ciononostante il cammino che egli ha percorso su questo versante è sostanzialmente parallelo a quello delle sue progressive formulazioni teoriche. Fin all'inizio infatti Fry era stato un esperto nel percepire le relazioni formali nei quadri: solo che questa analisi non era finalizzata all'esperienza della pura forma, ma all'espressione drammatica; mentre invece una volta resosi conto - soprattutto grazie alla lezione di Cézanne - del significato della forma, egli passò a reinterpretare in senso formale tutta la storia dell'arte: andò in cerca, in altre parole, della "forma plastica" con un impegno che la configurava quasi come un valore etico, e per la quale egli respinse la virtuosità tecnica, la espressione emotiva, o il fascino superficiale. E' solo nelle *Last Lectures*[26] che vi sarebbero i germi di un diverso esito dell'estetica di Fry, in quanto - pur sempre all'interno di un orizzonte formalista - appare che la "forma" è stata allargata - al di là della plasticità - anche ad altre proprietà: si tratta di "sensibilità" e "vitalità", cioè di elementi visivi rapportabili all'inconscio; in questo modo la personalità dell'artista è portata in campo, e si fa attenzione non solo al disegno per se stesso, ma anche alle modificazioni della forma apportate dal mezzo e dall'esecutore: così accanto agli aspetti intellettuali (di armonia, ordine) della forma prendono (o riprendono) posto quelli sensibili e materiali (di varietà), e questo è un allargamento teorico che consente di rendere ragione pure delle arti che non rientrano nella tradizione plastica occidentale. Non sarebbe corretto tuttavia, sostiene Fishman, parlare di conversione di Fry ad un'estetica romantico-espressionista solo per il fatto che egli in queste ultime lezioni parla di vitalità (proprietà formale per cui le figure, soprattutto quelle scultoree, comunicano un senso di vita interna) e di sensibilità (il modo di esecuzione delle superfici), perché queste qualità rimangono in lui subordinate ad una visione classica, in cui 1e forme si qualificano per razionalità e ordine, ed egli rifiuta sempre una concezione espressionista dell'arte, ove questa è deliberatamente usata come veicolo di emozioni personali. In prospettiva più ampia, per l'insieme delle elaborazioni teoriche

[26] B/ 331.

di Fry, Fishman pare riporre la spiegazione più recondita nel rifiuto da parte di Fry del moralismo di Ruskin, ma anche dell'estetismo di fine Ottocento-inizio Novecento che si ritrova in Bell, di un'arte cioè che si esaurisce in godimento sensibile. Per lui l'arte ha valore altamente spirituale, quindi riemergono sotto altra forma le istanze di Ruskin: l'arte acquista carattere di assolutezza, si richiede onestà (creare forme, e non evocare sentimenti) e fedeltà (dell'artista alla propria visione); rimanere fedeli solo alla forma diviene una sorta di imperativo etico. E tutto questo - pare di capire - perché le scelte teoriche di Fry, le sue generalizzazioni, altro non sarebbero che lo sforzo di dare valore oggettivo alle sue preferenze intuitive, alla sua personale - fortemente condizionata dalla formazione ricevuta e dai problemi del tempo - esperienza dell'arte.

Contro una lettura della teoria d'arte di Fry in chiave eccessivamente formalistica è un recente saggio di Taylor[27], che vuole confinare ad un periodo ristretto (gli anni 1913-1925) la concordanza fra le posizioni di Bell e quelle di Fry, mentre invece intende valorizzare gli ultimi dieci anni della sua vita (a partire da *Transformations*[28], che inaugurano il suo periodo più fecondo) in un'ottica assai diversa e secondo lui ignorata o ridotta a incoerente appendice delle precedenti asserzioni di Fry in tema di estetica. Dal 1926 Fry si sarebbe messo all'opera per una nuova e assai meno rigida teoria delle arti plastiche che è stata travisata dai critici, i quali non si sono resi conto che la sua terminologia era da ricondurre a orizzonti assai diversi: così - per Taylor - quando Fry dice che il valore di un'opera d'arte risiede nella esperienza di una relazione di elementi, egli non sta pensando ad una relazione di elementi formali, ma all'esperienza di quella forza trasmutazionale (che - come del resto lo stile - è un fatto relazionale) con la quale la sensibilità dell'artista individuale ha operato sull'esperienza; interpretazione questa senza la quale sarebbe incomprensibile la lettura che Fry propone di Rembrandt in modo incipiente nel 1926[29] e più chiaramente due anni dopo[30]: gli elementi non formali, rappresentativi, sono assimilati a quelli formali, e servono all'edificazione dell'intero volume plastico, che proprio per questo non è un'astratta entità formale, ma un disegno talmente carico di profonda comprensione della vita da possedere una sua propria realtà,

[27] B/494.
[28] B/260.
[29] B/261.
[30] B/287bis.

trascendente quella empirica, e qualificabile come frutto del vero e legittimo "realismo" in arte, da contrapporre al "cattivo realismo" (quello descrittivo, imitativo, letterario). In simile contesto, proprio perché siamo in ambito di realismo e non di formalismo, i dettagli e le tecniche del quadro divengono significativi: un'attenzione che faceva problema per chi leggeva Fry in chiave formalista; in arte si tratta invece - per l'ultimo Fry - di spiegare la differenza e il rapporto fra i valori visivi degli oggetti naturali, ed i valori plastici e spaziali delle forme rappresentative nella pittura: una relazione che passa attraverso le possibilità tecniche del mezzo usato (il quale ha chiaramente sue proprie potenzialità plastiche) e ancor più attraverso le inclinazioni personali dell'artista che tale mezzo sceglie. In conclusione, dopo il 1926 per Fry "contenuto estetico" indica l'intera portata emozionale con la quale la sensibilità unica dell'artista trasforma, attraverso le risorse espressive del suo mezzo, il familiare (realtà di esperienza) in rivelatorio (realtà spirituale): una teoria d'arte, dunque, non formalistica ma realistica, anche se basata su una rigida discriminazione tra cattivo realismo e vero realismo, nella quale si conserva quella essenziale concezione di Fry (sia che egli fosse formalista o "realista" nel senso ora detto) secondo cui l'esperienza estetica è totalmente separata e indipendente dall'esperienza ordinaria; addirittura, la perfezione degli elementi formali in un'opera d'arte - in quest'ultima fase del pensiero di Fry - non può essere considerata per se stessa (sganciata dalla forza trasmutazionale dell'artista) senza perdere la sua forza ed il suo senso, ed è per questo che l'analisi formale non può essere disgiunta dalla specifica personalità dell'artista, la cui visione creativa ed unica diviene il fattore decisivo nella creazione di un'opera d'arte che abbia rilevanza formale: personalità che non va chiaramente confusa con la sua identità sociale, ma va identificata nel plesso delle sue emozioni creative, le quali gli fanno percepire il mondo in termini di un mezzo (pittorico) specifico, conferiscono una speciale reazione alla sua visione naturale (rendendola "visione" in senso forte), e lo rendono in grado di produrre una "sostanza estetica" per la quale non possono valere le precedenti categorie di forma e contenuto. Taylor conclude poi lamentando le distorsioni operate sul pensiero estetico di Fry, e a riprova contrappone sistematicamente una serie di asserzioni contenute nel saggio poco sopra esposto di Fishman, con altrettante - di tenore opposto - dell'ultimo Fry.

Studi su Roger Fry come critico d'arte

Su alcuni degli stessi parametri tirati in campo da Fishman e Lang si muoveva già l'analisi dell'estetica di Fry operata da Hannay[31] in un saggio ripubblicato nel 1937, che in modo meno benevolo crede di scoprire, dietro quell'apparato scientifico (per Hannay insufficiente e superficiale) che sono le sue teorie della forma significante e dei valori plastici, una base mistico-intuitiva che avrebbe così imprigionato le sue indubbie doti di critico. In Fry - in altre parole - la sensibilità e la scienza si sarebbero combinate nel modo peggiore, danneggiandosi a vicenda: una valutazione cui Price-Jones[32] non giunge, pur riconoscendo che il grosso problema è quello di conciliare - come lo era per Fry stesso - un sistema concettuale alla sua critica costruita su base sperimentale. Ma è a questa ultima componente che Price-Jones pare dare priorità di importanza, riconoscendo a Fry il cosciente intento di fondare una critica non di tipo letterario o storico ma oggettivo e scientifico, che si qualifica ad esempio con l'adozione di una terminologia nuova, di carattere scientifico e più specificamente psicologico, anche se arricchita e vivificata dalla sua profonda sensibilità, cioè in definitiva dal suo intuito soggettivo. E' questa base empirica, ad ogni modo, il fattore di controllo dei suoi principi estetici: un'asserzione su cui molti sono d'accordo, e che indirettamente dovrebbe farci comprendere quale enorme forza di persuasione dovevano avere le sue analisi concrete, per poter reggere un apparato concettuale che da più parti si riconosce incoerente o addirittura insostenibile.

Risulterebbe interessante vedere, allora, come le analisi formali di Fry su vari periodi di storia dell'arte abbiano contribuito a configurare o a formulare le corrispondenti teorie estetiche. E' proprio quello che Smart[33] ha fatto per l'arte italiana, in uno studio volto a sottolineare il ruolo che la conoscenza degli *Old Masters* esercitò sull'intera esistenza di Fry, a partire dalla sua critica dell'Impressionismo inglese, alla "scoperta" di Cézanne. Il Post-Impressionismo è da Fry visto in continuità con i Primitivi italiani, ed in autori del passato egli vede maestri di modernità: ad esempio Masac-

[31] B/372.
[32] B/450.
[33] B/486.

cio e soprattutto Signorelli, l'interesse per il quale si rinnova significativamente proprio negli anni 1910-1912, e che rimase poi sempre un termine di paragone per illustrare in che senso l'arte deve essere veicolo di espressione di qualche idea o sentimento dominante, e non letteraria imitazione della natura. Sentimenti - quelli trasmessi dai grandi maestri italiani - che non sono religiosi e cristiani, bensì passioni universalmente umane. Anche Smart sottolinea poi che l'approccio di Fry all'arte - compresa quella italiana - non è stato né morale né filosofico, ma prevalentemente scientifico, intendendo con ciò una continua adattabilità alle evidenze dell'esperienza[34], congiunta ad una costante ricerca di comprendere, coordinare impressioni, generalizzare; ma di approccio scientifico si può anche parlare in senso più tecnico, come il suo progetto - collegabile ai suoi studi di scienze naturali - di partire dall'arte italiana per uno studio globale della rappresentazione dell'atmosfera nella pittura, da fondare su basi scientifiche: nel corso del quale si rese comunque conto che diverso è lo studio del colore in veste di scienziati e l'uso di queste conoscenze a scopo estetico. Assai felice nella descrizione delle opere d'arte che discuteva (un compito nel quale congiungeva la mente analitica dello scienziato e la vigile sensibilità dell'artista), Fry fu anche uno dei pionieri nella comprensione delle tecniche degli *Old Masters*, che usò felicemente per diverse attribuzioni. Quasi nulle, invece, in questo saggio le indicazioni sul ruolo che la conoscenza dell'arte italiana avrebbe svolto nel plasmare la pittura di Fry.

Un intervento di Sewter[35] è volto invece a falsificare le teorie estetiche di Fry a partire dalla sua valutazione di El Greco. Contro l'opinione di Fry che riponeva il successo e la popolarità di El Greco nella chiarezza e nell'armonia del ritmo e del disegno, Sewter invece sostiene che essi vanno ricondotti all'intensità del suo sentimento religioso: il crescente apprezzamento che se ne è fatto dall'inizio del secolo non va spiegato - come fa Fry non con ottica distorta - perché egli sarebbe post-impressionista nel senso di Cézanne, ma caso mai nel senso di Van Gogh; o, per meglio dire, El Greco è stato considerato moderno per il suo espressionismo, per la sua convinzione emozionale, per la sua capacità di fondere insieme forma e contenuto (e cioè esattamente l'opposto delle concezioni teoriche di Fry). La conclusione è che Fry è stato fuorviato dai suoi principi

[34] Ed in questa voce entra inevitabilmente - possiamo notare noi - una sensibilità estetica che é soggettiva.
[35] B/477.

di analisi formale e intellettuale i quali in diversi casi lo hanno rivolto ad ammirare autori meno significativi, anche se hanno prodotto risultati assai apprezzabili quando sono stati applicati ad artisti più facilmente integrabili nelle sue categorie concettuali.

Sostanzialmente rivolta ad analizzare la figura di Fry come critico d'arte (antica ed extraeuropea) è pure la consistente introduzione che K. Clark ha premesso alla pubblicazione postuma delle *Last Lectures*[36]. In esso non è forse esagerato leggere un certo imbarazzo con il quale una prestigiosa istituzione accademica (la *Cambridge University*) rendeva omaggio ad un uomo assai poco "professorale", che il prestigio accumulato al di fuori delle aule aveva chiamato ad una cattedra, ma che non per questo aveva spesso di pensare e parlare da *outsider*. Il giudizio di Clark sull'intera opera di Fry è assai guardingo, e pieno di riserve: nel tratteggiare brevemente il suo itinerario intellettuale, egli rende omaggio alla persona ed alle qualità (franchezza, libertà di giudizio, vastità di interessi), ma considera le sue lezioni di Cambridge - quelle che partivano dall'arte egiziana per arrivare a quella occidentale passando per l'arte mesopotamica, negra, americana, cinese, indiana - come una "avventura intellettuale" più che un contributo scientifico; ed anche per quanto riguarda i suoi principi estetici, mentre riconosce che la dottrina della "pura arte" e della "pura esperienza estetica" sono i contributi centrali di Fry, li considera anche i più questionabili, perché finiscono per sfociare in un'estetica mistica, dove la ispirazione personale di Fry diviene in definitiva unico metro di giudizio, anche se egli riusciva poi spesso - grazie ad una mirabile arte della persuasione - a comunicarlo e a renderlo credibile. Clark non si sottrae comunque al compito di analizzare in dettaglio come i principi di Fry (l'analisi delle relazioni di forme e colori) si applichino alle varie aree artistiche prese in considerazione dai suoi tardi tentativi di sintesi, sfociando in quelle che Clark chiama "ipotesi stravaganti", profondamente tinte da idee morali (la sua avversione per ciò che è "*finish*", il suo amore per la "verità"), che inevitabilmente condizionano il suo giudizio estetico.

Due contributi meritano di essere brevemente segnalati per guanto riguarda il ruolo di Roger Fry nell'evoluzione del gusto estetico e dell'arte del suo tempo. Gaunt[37] al termine di un volume rivolto alla ricostruzione di quel movimento che - noto come

[36] B/57.
[37] B/363.

"Art for Art's Sake"- reagiva all'idealismo vittoriano e si impersonava in uomini come Wilde, Pater, Whistler e G. Moore, dedica un capitolo a Roger Fry, soffermandosi sulla prima fase della sua vita (fino al 1915), della quale analizza abbastanza diffusamente sia le vicende biografiche che le esperienze pittoriche iniziali, per fare scaturire da esse quella maturazione che lo portò a percepire sempre più chiaramente la differenza - essenziale ma allora assai confusa, soprattutto in Inghilterra - tra gli Impressionisti ed i cosiddetti Post-Impressionisti francesi (Gauguin, Cézanne, Van Gogh): differenza grossomodo elencabile come rifiuto - in questi ultimi - della urbanità (della città, e delle sue maniere composte), condizione non più aristocratica ma caso mai proletaria, desiderio di fuga e di isolamento, serietà, semplicità, umiltà, sincerità, amore - nel quadro - per ciò che è massiccio, elementare e rude, anziché per le raffinatezze convenzionali. In questi artisti, dice Gaunt, Fry scoprì che la proprietà essenziale di un'opera d'arte risiede unicamente nella forma, proprio perché in essi - soprattutto in Cézanne - ogni altro elemento è totalmente superfluo, puro pretesto per l'espressione di forme; e così il principio "*Art for Art*" veniva a subire un'ulteriore formulazione: veniva proscritta non solo la morale, ma anche la rappresentazione, una conclusione alla quale si opposero praticamente tutti coloro pure - nei decenni precedenti - erano stati sostenitori di quel principio.

Il saggio di Nicolson[38] inizia invece - per così dire - là dove quello di Gaunt finisce. Egli vuole infatti analizzare criticamente il significato e la portata delle due mostre postimpressioniste del 1910 e 1912 organizzate da Fry, che segnarono una svolta importante per la pittura inglese di questo secolo: a questo scopo inizia col racimolare tutti i dati che possono attestare quello che - nei dieci anni precedenti - si sapeva e si pensava in Inghilerra a proposito delle avanguardie artistiche del Continente. E in questo panorama Fry, già prima del 1910, occupa un posto di rilievo: senonché - nota Nicolson - dietro la sua asserzione - del 1909 - che sono le forme stesse a generare in noi stati emozionali, Fry non intendeva ancora quell'armonia che poi tanto ammirò in artisti come Poussin ed il Cézanne maturo; egli si riferiva ad una visione assai più confusa, nella quale il filone espressionista dell'arte moderna, incentrato su Gauguin, Van Gogh e

[38] B/436.

Lautrec[39], era confuso con quello astratto di Cézanne[40]. E Fry all'inizio, pur sentendosi istintivamente simpatetico al secondo, rimase piuttosto confuso, al punto che nella prima mostra post-impressionista è senza dubbio il primo filone ad essere meglio rappresentato[41], e le sue stesse analisi di Cézanne vi leggono più connotati di romanticismo che di classicismo; fatto del resto confermato dalle critiche a tale prima mostra, sia quelle - poche - favorevoli che quelle ostili, le quali tutte parlano appunto di romanticismo, espressionismo, e mai di geometria o di forme. La cosa mutò radicalmente due anni dopo, poiché nella seconda esposizione post-impressionista è il filone cubista a giocare un ruolo dominante, spingendo concretamente Clive Bell alla formulazione di quella rigida teoria della "forma significante" che non avrebbe avuto nessuna possibilità di essere sostenuta due anni prima; anche se si può dire che pure in questo caso Fry non intese bene gli intenti dei cubisti, perché si accostò solo di sfuggita alla possibilità di una pura astrazione (sia pure in termini di una "musica visiva" che era assai lontana dalle intenzioni del Cubismo[42]), e per di più se ne ritrasse subito.

Studi sulla biografia di Roger Fry

Se ora passiamo ad alcuni studi di carattere, per così dire, maggiormente biografico, dobbiamo menzionare come il più notevole - per la mole, per la personalità dell'autrice e per il suo carattere autonomo di opera letteraria (che si iscrive nella ricerca della Woolf a proposito dell'arte della biografia) - la vita di Roger Fry scritta da Virginia Woolf[43]: non solo fonte di notizie desunte sia dalla stretta familiarità con Fry (dal 1910 in poi), sia da lettere e ricordi forniti dai famigliari per il periodo precedente, ma ricostruzione - prevalentemente psicologica - di una personalità complessa. Fry è per la Woolf sostanzialmente un "*outsider*", cresciuto tale per avere subito fin da piccolo una rigorosa repressione - ad opera del puritanesimo della sua epoca - del proprio innato

[39] Della cui diffusione era esponente J. Meier-Graefe (*Modern Art*, London/New York, 1908).
[40] Della cui diffusione era esponente M. Denis (B/64).
[41] Addirittura - dice Nicolson - Fry propose, come possibile alternativa nel titolo della mostra, il termine "Espressionismo" a quello di "Post-Impressionismo".
[42] E che caso mai si adattava all'opera di Kandinsky, già noto a Fry in quegli anni.
[43] B/508.

amore per le forme e i colori, ma che poi riuscì in parte a liberarsi da tale peso vivendo ai margini della società e delle convenzioni, anche se in altro senso tale peso egli portò sempre con sé, traducendolo in una ricerca di pacificazione del proprio estro in una razionalità trasparente. Sarebbe lungo, evidentemente, ripercorrere tutte le fasi della vita di Fry come interpretate dalla Woolf; più interessante forse un cenno su come essa - da non specialista - vede l'opera artistico-critica dell'amico, in un intervento commemorativo ad un anno dalla sua morte[44] : Fry è colui che ha portato (con riferimento ai clamori del 1910) colore e vita negli ambienti dell'arte, che ha più di ogni altro insegnato alla gente non esperta a godersi quadri, fino allora oggetto di rispetto e di noia. La sua straordinaria grandezza fu frutto - dice la Woolf - di un'armonica unione di ragione e di sensibilità, di una sua integrità quacquera che verificava sempre le impressioni della sensibilità; e il segreto della vitalità nella sua comprensione dell'arte e nel suo insegnamento era duplice: anzitutto risiedeva nel fatto che egli personalmente era profondamente radicato nella vita, e in molteplici interessi; in secondo luogo che Fry era egli stesso un pittore, attività che portò avanti con devozione assoluta, incurante dei magri successi. Egli fece insomma capire, con la sua vita il suo insegnamento e la sua pittura, che l'arte è uno dei più durevoli piaceri che all'uomo è dato di sperimentare.

Di tutt'altro genere, ma di grande valore documentario, è la già citata introduzione di Sutton alle lettere di Fry[45] per i materiali biografici del quale costituisce ormai la più ampia e circostanziata raccolta, anche se non arriva ad essere una biografia, nel senso che non tenta di ricreare un'immagine ed una interpretazione unitaria del suo personaggio. In particolare, è possibile qui ricostruire quella complessa rete di rapporti che legò Fry a mille artisti, gruppi, personaggi, dei quali le specifiche conoscenze di Sutton - e la consulenza della figlia di Fry, Pamela - ci danno sia pur sommarie informazioni, altrimenti introvabili: un lavoro assai utile, perciò, così che d'ora in poi non si sarà costretti a ricorrere alla biografia della Woolf pretendendo da essa ciò che non poteva - di natura sua - dirci.

Interessante, anche se assai più settoriale, è quel che Egbert[46] ci dice a proposito

[44] B/523.
[45] B/492.
[46] B/71.

di Fry nella sua ricerca che segue il filone del radicalismo presente lungo tre generazioni di critici che vanno da Ruskin a Hauser; per Fry, esponente della seconda generazione, sono messi in risalto i contatti con gruppi ed idee socialiste ed anarchiche, oltre che il modo di considerare il rapporto tra arte e società (attingendo in particolare al saggio "*Art and Socialism*"[47]), per concludere che in definitiva la pur viva ispirazione anarchica di Fry rimane comunque ancorata all'appello per una riforma morale, non economica, della società.

Compiti residui nello studio di Roger Fry

Dalla breve rassegna che precedeva, possiamo trarre alcune impressioni: la prima è che mentre alcuni aspetti della figura di Fry sono stati approfonditi, rimane una certa insoddisfazione, quasi che ne sia stato detto - nello stesso tempo - troppo e troppo poco. Anzitutto certe parti della sua copiosa produzione sono state trascurate. Ad esempio alla sua opera di pittore è stata data un'importanza troppo limitata: ci si limita per lo più a tributargli di passaggio un formale omaggio per quest'attività collaterale nella quale egli aveva attinto un livello rispettabile e certo oltre il mero dilettantismo; ma questo chiaramente è troppo poco: è vero che egli è universalmente ritenuto miglior critico che artista, ma varrebbe la pena di una valutazione d'insieme del suo itinerario di esposizioni[48], a proposito delle quali abbiamo solo saltuari cenni di cronaca occasionale[49] .

Fry - poi - è stato troppo spesso studiato in modo isolato: certo non manca - si è già detto - una sua ambientazione all'interno del *Bloomsbury Group*, ma questa rischia di divenire quasi un comodo ripiego, un pretesto per dispensarsi da un lavoro più serio e circostanziato di ricerca; va riconosciuto comunque ad alcuni studiosi, soprattutto a Shone[50], di avere approfondito più sistematicamente gli aspetti propriamente artistici del

[47] (45) B/166.

[48] Un elenco se ne darà al Capitolo Quarto.

[49] Per esposizioni durante la vita di Fry possiamo registrare B/463 del 1915; B/13 del 1920; B/86 e B/458 del 1931; B/72, B/ 424, B/467, B/468 del 1933. Per esposizioni postume, B/443 e B/507 del 1952; B/51, B/375, B/425, B/433, B/462, B/497 del 1966. Uno spoglio più completo delle riviste di arte (o dei periodici con rubriche di arte) inglesi - ma anche francesi o statunitensi, in occasione di mostre di Fry in quelle nazioni - farebbe naturalmente emergere altri contributi.

[50] B/479. Ma si vedano anche le esposizioni sul *Bloomsbury Group* (B/4, B/39, B/38), di cui diremo più avanti, ed altri interventi su questo tema (B/431, B/490, B/26, B/379). Su Vanessa Bell si può aggiunge-

Bloomsbury, indispensabile complemento degli studi letterari, biografici e di costume.

Ma anche questo non pare sufficiente: infatti se non è più possibile - come forse era possibile ai suoi amici, che per lui avevano un'ammirazione entusiastica - considerare Fry una personalità di prima grandezza, nemmeno è più possibile considerarlo un profeta isolato che giudica l'arte della propria epoca, ovvero mostrarlo mentre si muove in quella cerchia essa pure olimpicamente distante che era il *Bloomsbury*. E' vero che oggi si ha - più che in passato - la coscienza che Fry ed il *Bloomsbury* fanno parte di una storia, di una stagione che l'Inghilterra - ora che ha perduto il prestigio di un tempo - comincia a vagheggiare[51], ma essi non riescono certo a riempire quegli anni di fermento artistico, che la figura di Fry aveva negativamente contribuito - con la sua prepotente esuberanza - a lasciare in ombra. Compito prioritario è invece - tanto più oggi che l'interesse per i periodi minori è rivalutato contro una passata tendenza a soffermarsi solo sui periodi di maggiore livello artistico - cercare di ricostruire tutto quel tessuto di movimenti ed artisti dimenticati o semisconosciuti, fra i quali vennero a formarsi e maturarsi le tendenze che giunsero a piena fioritura nei decenni successivi. Ed è in tale orizzonte che Fry va collocato. In questa linea, un passo avanti sono già gli scritti che riguardano le *Omega Workshops*[52], dominio sì di Roger Fry, ma più direttamente invischiate nella vita, aperte com'erano a giovani artisti di varie correnti, alcuni dei quali se ne staccarono con polemiche[53].

Quanto invece ad un reale inserimento della figura di Fry nella storia dell'arte (e non più della critica d'arte) inglese degli anni 1890-1930, i contributi a disposizione sono assai più obliqui. Anzitutto bisogna tenere presente che agli studi recenti vanno aggiunti materiali di prima mano, cioè documenti del tempo, perché siamo ancora lontani da quella ricostruzione realizzata con i suggerimenti bibliografici[54] e le direttrici di ri-

---

re B/484.

[51] B/383.

[52] Oltre alle esposizioni, di cui si è già detto (B/382 B/ 76, B/439), possiamo segnalare scritti del tempo sulle *Omega* (B/l80, B/438), e soprattutto più recenti studi e commenti (B/444, B/27, B/505, B/67, B/407).

[53] Vedi B/28, B/504, B/30.

[54] Suggerimenti che - con gli opportuni adattamenti - vanno raccomandati anche per una più completa registrazione delle opinioni e degli umori del tempo all'opera critica e soprattutto pittorica di Fry.

cerca che un autorevole editoriale suggerisce[55]. Ve ne sono sì diversi - come è comprensibile - che si riferiscono alle famose mostre post-impressioniste[56], parlare delle quali è parlare di Fry[57], ma assai più frammentari sono quelli che dovrebbero aiutarci a collocare Fry nel frastagliato panorama del suo tempo: dovremo allora limitarci a menzionare (a parte ciò che dei movimenti a lui contemporanei scrisse Fry stesso) o scritti di allora che registrano - da vari punti di vista - il dibattito in corso[58], o studi assai più recenti che hanno fortunatamente intrapreso il compito di cui si diceva (di ricomporre i tasselli di quel mosaico che era l'arte inglese del periodo), ma hanno focalizzato il loro interesse su personaggi o temi diversi, così che meno facile è il loro raccordo con (e quindi il contributo chiarificante su) Roger Fry[59].

Restano con ciò indicate - assieme ai materiali cui faremo riferimento - le due linee di lettura che in questa ricerca intenderemmo privilegiare: prendere seriamente in considerazione la pittura di Fry come parte integrante della sua opera, e situare il più concretamente possibile Fry nel vivo delle correnti artistiche del suo tempo, il che significa dopo tutto - ancora una volta - prenderlo seriamente come artista e non solo come critico.

---

[55] B/432, p. 178.

[56] B/415, B/474.

[57] B/1, B/58, B/377, B/481, B/63, B/476 risalgono al tempo delle esposizioni; B/20 e il già citato B/436 sono studi critici.

[58] Ad esempio, indicativamente, B/419, B/66, B/429, B/480, B/402 sull'Impressionismo in Inghilterra nel primo decennio del secolo; B/408bis, B/10, B/482, B/483, B/14 sui nuovi movimenti artistici nel secondo decennio del secolo; B/485 e B/405 come documento della figura di W. Sickert e W. Lewis.

[59] In generale: B/31, B/491, B/432, B/472, B/381bis, B/471bis; sull'arte impressionista e post-impressionista: B/459, B/59, B/449; su Lewis ed il Vorticismo: B 80, B/428, B/406, B/81; sull'influsso di Fry nell'arte inglese degli anni '30: B/385, B/376, R/383.

C A P I T O L O T E R Z O
INTRODUZIONE AGLI SCRITTI DI ROGER FRY

Strumenti per una bibliografia completa di Roger Fry

Dopo aver fornito, nel Capitolo precedente, gli elementi di una bibliografia su Roger Fry, passiamo ora ad alcuni cenni per costruire una bibliografia di Roger Fry, che ancora non è stata compilata con criteri di completezza. Un'opera del genere, la quale avrebbe indubbiamente un suo valore critico-scientifico (commisurato all'importanza che vogliamo conferire alla figura di Fry), presenta però difficoltà non indifferenti, anche solo se pensiamo alla sua personalità che è più facilmente assimilabile a quella di un giornalista che abbandona il proprio scritto non appena inizia a stenderne un altro, più che non a quella di uno studioso che memorizza la propria produzione e la considera un discorso articolato ma unico. Fry, in altre parole, ha dato ben poca importanza alla registrazione dei suoi scritti: non si cita quasi mai, è estremamente vago nelle indicazioni bibliografiche dei suoi saggi che vengono ripubblicati, preferendo dare l'impressione di averli rielaborati, e non ha - insomma - una mentalità da bibliofilo; non è da lui allora, né dalla sua cerchia, che possiamo sperare aiuto nel ricostruire con completezza la sua produzione.

Vi sono, naturalmente, difficoltà più oggettive: egli ha collaborato su un numero nutrito di periodici (spesso senza firmare, specie all'inizio), molti dei quali rivolti al pubblico colto ma non specializzato in arte, e ciò ne rende gli scritti ancor più irreperibili nei repertori internazionali di arte[1], a quel tempo pressoché inesistenti e dai quali del resto l'Inghilterra era allora quasi del tutto esclusa, perché fu in certa misura proprio Fry che riuscì a far prendere in considerazione all'estero quel che di arte si scriveva nel suo paese; senza contare poi la sua sfuggente attività di lezioni e conferenze, e l'imponente mole delle sue lettere, solo in parte recuperate ed in misura assai minore pubblicate.

[1] B/3, B/457.

Comunque, anche lasciando da parte i materiali inediti, un lavoro di raccolta sistematica dovrebbe prendere come guida non tanto i due repertori di arte appena nominati, quanto caso mai gli Indici del *Burlington Magazine*[2], con l'appoggio di strumenti come cataloghi di biblioteche[3], o repertori più generici[4] ovvero più ristretti[5].

E' solo una ricerca di prima mano fra i periodici del tempo[6], comunque, che potrebbe garantire una raccolta esaustiva: quella che qui si è compilata, tuttavia, pur rimanendo suscettibile di sostanziali complementi sulla linea delle indicazioni ora date[7], è sufficientemente indicativa, e sarà elencata - completa di dati e in ordine cronologico - fra la Bibliografia in fondo a questa ricerca, mentre ora procederemo ad una sua sommaria esposizione, lasciando da parte quelli, fra gli scritti di Fry, che già abbiamo avuto occasione di menzionare esaurientemente finora.

I libri di Roger Fry

Se lasciamo da parte alcune minuscole pubblicazioni indipendenti che saranno citate - in quanto saggi di carattere generale - nel prossimo paragrafo, ed i cataloghi di esposizioni da Fry compilati[8], restano i suoi libri più significativi, che in ordine cronologico possono essere così elencati:

Giovanni Bellini[9] è un elegante volume di 48 pagine e più di 20 illustrazioni, frutto dell'interesse che Fry rivolse dal 1897 al 1899 alla pittura veneziana, come attestato anche da altri suoi contributi minori di inizio Novecento, e dal suo progettato studio sugli altri Bellini e su Veronese[10]. Monografia seria e completa (che dopo una prima ambientazione nella Venezia del secolo 15° procede ad uno studio cronologico tutto co-

[2] B/47.
[3] B/45, B/427, B/498, che però non danno molto aiuto se non per una rassegna completa delle varie edizioni di pubblicazioni indipendenti, lasciando da parte gli articoli di riviste.
[4] B/46, B/434.
[5] B/37, limitato all'arte inglese, e - quel che è peggio - iniziato l'anno della morte di Fry.
[6] Soprattutto, ma non solo, quelle cui Fry collaborava abitualmente, e *The Listener* per le sue trasmissioni, radiofoniche.
[7] Indicazioni che - già lo si era accennato - con i dovuti adattamenti valgono pure per completare la bibliografia su Fry del Capitolo precedente.
[8] Di cui al prossimo Capitolo; ma di altri si è già parlato nel Capitolo Primo (fra le note 84 e 95).
[9] B/88.
[10] B/347, p. 16.

stituito da analisi tecniche, morfologiche e psicologiche, per concludersi in una breve valutazione d'insieme), non si può dire comunque che gli procurò molta notorietà - a parte il posto di critico nel settimanale *Pilot* a partire dal 1900, anno di fondazione - quanto invece gli immediatamente successivi articoli sui Primitivi italiani.

Di carattere differente è l'introduzione e il commento di Fry ai *Discorsi* di Reynolds[11], il fondatore della *Royal Academy*, la cui figura Fry assai poco velatamente contrappone a coloro che della *Royal Academy* erano allora gli esponenti. Reynolds è ai suoi occhi un esempio di critico serio, di persona dedicata totalmente all'arte, di artista che si rifaceva ai maestri del Cinquecento senza passare attraverso le amplificazioni del Barocco: anche se Fry ha ovviamente delle riserve nei confronti del suo eclettismo e del suo principio di imitazione dei classici. Sostanzialmente, dunque, fu un'occasione sia per cimentarsi in temi di teoria generale dell'arte, sia per dimostrare le proprie conoscenze di storia dell'arte (in particolare il tardo Cinquecento). Non è improbabile che Fry volesse acquistarsi una certa immagine anche in ambiente accademico, in un periodo di transizione nel quale sperava forse di inserirsi nel mondo universitario: non si può dire comunque che l'opera (la quale pure comporta una quindicina di pagine di introduzione generale, una quarantina di pagine ripartite come introduzione ai quindici discorsi, e l'interessante commento - a volte assai approfondito - ad una trentina di illustrazioni scelte da Fry stesso) abbia riscosso un grande successo. Per lungo tempo Fry non pensò più a pubblicare libri, e ritornò alla sua abbastanza intensa attività di critico per riviste di cultura e di arte.

Nemmeno il volume successivo[12] può essere considerato interamente un'opera di Fry: egli si limitò a fornire un'introduzione alle note di viaggio di Dürer in Italia e in Olanda[13]; ed è una delle poche monografie da lui dedicate ad un artista tedesco. Il giudizio di Fry su Dürer è netto pur nel suo "distinguo": grande come personalità moderna, in certo senso leonardesca, che ha sentito le suggestioni del Rinascimento, ma questionabile come erede della tradizione gotica, che gli ha suggerito un'arte pervasa da quel senso di terrore, di imminenza della morte, che rende di natura sua impossibile quella serenità

[11] B/460.
[12] B/133.
[13] B/68.

di forme che per Fry è indispensabile requisito dell'arte. Pubblicato a Boston nel 1909[14], ultimo anno del suo legame con gli Stati Uniti, ove evidentemente la domanda per le conoscenze di storia dell'arte era più consistente che non in Inghilterra, anche questo libro sembra rimanere marginale nella produzione di Fry, ed egli sentì il bisogno di riproporre il proprio contributo ripubblicandolo in *Vision and Design*.

Proprio *Vision and Design*[15] è una delle più importanti - e forse la più nota (poiché spesso per un critico è significativa appunto una raccolta di scritti) - fra le opere di Fry; si tratta di una raccolta di saggi comparsa nel 1920, anche se da più di dieci anni era stato suggerito a Fry di pubblicare un'opera del genere[16], che ebbe un notevole successo editoriale[17]. Dedicato alla sorella, Margery Fry, esso contiene 25 saggi precedentemente pubblicati nello spazio degli ultimi venti anni (dal 1901 al 1920), con piccole aggiunte o ritocchi. Di questi saggi, sette sono di carattere teorico e generale[18]; quattro trattano di "arti esotiche"[19]; tre sono sull'arte italiana antica: il famoso "Giotto" già pubblicato in due parti sul *Monthly Review* del 1901[20], la introduzione al catalogo di un'esposizione di arte fiorentina al *Burlington Fine Arts Club* nel 1919[21], e la discussione di tre dipinti italiani (Uccello, Baldovinetti, Signorelli) della collezione Jacquemart-André[22]. Di arte antica vi sono ancora il già citato contributo su Dürer, un saggio su El Greco[23], uno su Blake[24] ed uno su Claude[25], ed il commento ad una mostra di disegni, per lo più di maestri del passato[26]; sei invece riguardano artisti del suo tempo[27]: fra que-

---

[14] Probabilmente vi fu una ristampa nel 1913, che il Sutton (B/347) ebbe in mano considerandola prima edizione, dal momento che pone inspiegabilmente il 1913 come anno di pubblicazione del volume.
[15] B/212.
[16] B/347, p. 21.
[17] Nel 1923 la Chatto and Windus ne faceva una seconda edizione in formato più piccolo, e nel 1925 si era già alla quarta stampa; dal 1928 l'opera passava alla *Penguin Books*, e precisamente nella *Phoenix Library*, ove veniva ristampata anche nell'anno successivo, per poi comparire - nel 1937 con ristampa nel 1961 - fra i *Pelican Books*.
[18] B/134, B/166, B/197, B/204, B/205, B/207, B/216: vedi nel paragrafo successivo.
[19] B/143, B/151, B/201, B/217.
[20] B/90.
[21] B/84.
[22] B/185.
[23] B/218.
[24] B/108.
[25] B/127.
[26] B/199.
[27] B/106, B/167, B/196, B/206, B/215.

sti, l'introduzione al catalogo della seconda mostra post-impressionista del 1912, una recensione su Cézanne, ed una nota su "*A possible domestic architecture*"[28]. Da questo volume emerge una figura di critico completo, maturo, personale, che per la prima volta si presenta tutto intero al pubblico; quanto al titolo - in parte enigmatico - della raccolta, esso probabilmente voleva designare in modo generico il contenuto, nel senso che si trattava di arti visive in genere e di pittura in particolare: ma non si può negare che in Fry "disegno" possa avere un significato pregnante di strutturazione plastica della bidimensionalità, da contrapporre al primo termine (la "visione» naturale), anche se non vogliamo andare così avanti nel leggervi, come la Woolf, i due momenti dell'attività dell'artista, e cioè l'intuizione creativa (la "*vision*") ed il suo imbrigliamento intellettuale (il "*design*").

A sampler of Castile[29] non è propriamente un libro d'arte, ma uno scritto di impressioni su un viaggio in Spagna (che significò per lui un approfondito - anche se non il primo - contatto diretto con l'arte di quella nazione, da cui scaturirono anche contributi minori)[30] anche se naturalmente il temperamento spagnolo che la sensibilità di Fry coglie - ed esprime con squisitezza letteraria - viene messo in relazione con l'arte iberica. Comunque la mole ridotta, la tiratura limitata, le illustrazioni, il carattere letterario, ne fanno una pubblicazione di lusso più che di studio, una specie di libero sfogo, l'evasione che un uomo di cultura ormai affermato poteva permettersi.

In tema più propriamente artistico è la prefazione (una diecina di pagine) di Fry ad una raccolta di 24 illustrazioni di Duncan Grant[31], pittore amico e assai vicino a lui, verso il quale però Fry assume un atteggiamento non eccessivamente elogiatorio, quale non ci saremmo aspettati se non sapessimo che verso la fine degli anni '10 Duncan Grant aveva preso un indirizzo più sobrio e contenuto che - paradossalmente - pur essendo rivolto all'approfondimento della ricerca di espressione plastica, Fry deplora come intellettuale repressione della fantasia di stampo decorativo-fauvista del primo Duncan; senza contare poi quella certa velata - e forse non del tutto conscia - personale forma di avversione di Fry nei riguardi di un più dotato artista, oltre che - per così dire - ri-

[28] B/198.
[29] B/238.
[30] B/244, B/245, B/246.
[31] B/368.

vale nell'amicizia verso Vanessa Bell. Il giudizio di Fry continuò ad improntare - ed in senso piuttosto negativo - tutta la successiva critica a Duncan Grant fino ad anni recenti.

La seconda, e altrettanto importante, raccolta di saggi di Fry è *Transformations*[32], ove il titolo - come questa volta Fry spiega nella prefazione - si riferisce alle "trasmutazioni cui le forme sono sottoposte per divenire parte di costruzioni estetiche", anche se la Woolf vi vede un riferimento alle trasformazioni che Fry subiva quando ormai sessantenne si liberava alfine da una serie di restrizioni, e dalla stessa rigida asserzione delle proprie tesi, per aprirsi ad una serie di suggestioni nuove. La struttura è la stessa che in *Vision and Design*: 14 saggi (per lo più ripubblicati, ma in ogni caso sottoposti ad una consistente revisione, al punto che Fry a volte non dà il riferimento della precedente pubblicazione, limitandosi a parlare di "lunghe citazioni"), dei quali i primi tre e l'ultimo sono teorici[33], uno è dedicato ad un'arte extraeuropea[34], tre trattano di arte antica[35] (incluso un breve resoconto di impressioni di viaggio in Languedoc), e ben sei[36] riguardano pittura, scultura e grafica del suo tempo. parsi lungo un lasso di tempo assai minore (dal 1921 al 1926), questi saggi offrono un volto di Fry forse più unitario, nel senso che nessuno di essi - per quanto particolare - sfugge ormai alla visione complessiva che egli si è formato, e con la quale si confronta sempre.

Fra le monografie di Fry, quella su Cézanne[37] è forse la più rilevante, sia per la mole (90 pagine, appoggiate da 40 illustrazioni) sia per l'importanza che Fry attribuisce all'artista francese come padre della pittura moderna. Nata come commento ad una collezione di quadri di Cézanne e pubblicata in francese su *L'amour de l'art*[38] come "*Le development de Cézanne*", è uscita poi in inglese - con ampliamenti - come volume indipendente nell'anno successivo[39]. Di essa ci occuperemo diffusamente in seguito.

Dalla fine degli anni '20 Fry si volse ad alcuni lavori di sintesi nel campo di sto-

---

[32] B/260. In un primo momento Fry pensava ad un secondo volume di *Vision and Design*, (B/347, p. 525). Ve ne è anche una edizione negli Stati Uniti, della Doubleday and C., nel 1956.
[33] B/251, B/261, B/262 B/272: vedi nel paragrafo successivo.
[34] B/52.
[35] B/249, B/264 B/265.
[36] B/266 B/267, B/268, B/269, B/270, B/271.
[37] B/279.
[38] B/273.
[39] Altre ristampe sono segnalate nel 1932 e nel 1952. Immediate traduzioni seguirono (B/280, B/281).

ria dell'arte. Il primo cenno si ha in *Flemish Art* [40], una assai breve ricognizione che accompagnava una trentina di illustrazioni, in occasione dell'esposizione di arte fiamminga organizzata dalla *Royal Academy* (nel 1927), sulla quale Fry tenne questa famosa lezione invitato dal *National Art-Collections Fund*.

Una monografia in certo senso parallela a quella di Cézanne, ma assai più contenuta nel testo (una quarantina di pagine effettive, con 60 illustrazioni) è quella che Fry dedicò a Matisse[41]; pubblicata in Inghilterra ed in Francia (ma ancora in inglese, a quanto consta), di essa nell'anno seguente si dava un estratto in *Cahiers d'Art*[42], sempre in inglese. Matisse è certamente più estraneo al genio artistico di Fry: basti dire il suo carattere decorativo, il suo rispetto della bidimensionalità, l'atmosfera bizantina; ma Fry non si sottrae al compito di spiegare come questo fenomeno sia sorto, accumulando l'esperienza di tutta la storia dell'arte (occidentale, araba, orientale), che gli ha permesso poi di giocare con estrema leggerezza i grandi problemi della pittura moderna, ovvero il rapporto fra superficie del quadro e volumi plastici in esso rappresentati.

Di carattere divulgativo, ed in certo senso sintomo di come alla fine della vita Fry si sentisse ormai maestro ad ogni livello, è una sommaria (160 snelle pagine) ma non per questo meno ambiziosa storia dell'arte[43] che va dal Paleolitico ai tempi moderni, dilungandosi per ben due terzi nell'arte non tradizionale: primitiva, esotica, premedievale (accomunata alla quale Fry tratta anche la tradizione greca e romana).

Un vero e proprio studio di sintesi sulla storia dell'arte francese è invece il volume del 1932[44], che riproduce due conferenze tenute alla *Queen's Hall*, in connessione con la "*Exhibition of French Art"*, presso la *Royal Academy* del 1931, e che si collega strettamente con l'opera del 1934[45], tratta da due analoghe conferenze in occasione della "*Exhibition of British Art*" alla *Burlington House* (gennaio 1934). In ambedue i casi una quarantina di illustrazioni e circa 150 pagine di testo sono sufficienti per una completa valutazione della pittura dalle origini a Cézanne per la Francia, e a Constable per

[40] B/283.
[41] B/293.
[42] B/294; ed anche negli Stati Uniti (B/295).
[43] B/307. Clark (B/57, p. XIX) parla di una sua precedente pubblicazione già nel 1931, forse col titolo "*A short history of art*", che non risulta altrove.
[44] B/308.
[45] B/322.

l'Inghilterra. Nessuno si può illudere tuttavia che questi volumi contengano - anche per il modo in cui sono nati - più che una personale ed emotiva valutazione, che trascura una completezza sistematica e vede nella storia dell'arte francese e inglese un campo aperto per le sue molte critiche (anche ai maggiori artisti), mitigate da elogi là dove egli vede all'opera - almeno in modo incipiente - quei principi di classicità e di plasticità in linea con la grande tradizione fiorentina. Se quest'ultimo è il metro di giudizio, chiaramente non molto si salva: il filone di Poussin e Claude, Chardin, Ingres e Corot, Degas e naturalmente Cézanne per la Francia; quasi nulla - se non un momentaneo e non assimilato contatto con l'arte europea (Rubens e Van Dyck) alla fine del secolo 17° - per 1'Inghilterra. Resta da dire che nel 1951 le tre opere sull'arte fiamminga, francese e inglese furono riunite e ripubblicate negli Stati Uniti[46].

Le lezioni che Fry tenne nell'ultimo anno della sua vita come *Slade Professor* a Cambridge sono state raccolte e pubblicate alcuni anni più tardi[47] in una voluminosa edizione che oltre a comprendere una stesura - a volte necessariamente rielaborata - delle sue note, cerca di rintracciare pure (a centinaia) quelle che dovevano essere state le illustrazioni di appoggio usate da Fry stesso. Fry aveva intenzione di percorrere**,** dopo avere trattato di alcuni temi teorici iniziali (uno dei quali, la lezione inaugurale, era stato anche pubblicato a parte[48]), l'intero arco della storia dell'arte, da quella egiziana a quella moderna: una sorta di svolgimento accademico dei lineamenti contenuti in *The Arts of Painting and Sculpture*; ma le lezioni si fermarono all'ultimo periodo dell'arte greca. Di quest'opera, del resto, già si è detto nel precedente Capitolo.

Fra i libri di Fry possiamo infine enumerare anche un saggio su Seurat, già comparso su *Dial* nel 1926, e inserito in un volumetto del 1965[49] con prefazione di A. Blunt ed una serie di illustrazioni di Seurat stesso.

Pubblicazioni minori ed articoli di argomento generale

Ai libri di Fry ora citati, se ne aggiungono poi alcuni minori, che possiamo elen-

[46] B/343.
[47] B/331; ripubblicato nel 1962 presso le Beacon Press, Boston.
[48] B/314.
[49] B/345, con ristampa nel 1972 e 1975.

care qui assieme ad altri articoli di argomento generale, così che non ci restino poi da menzionare - nel prossimo paragrafo - che i suoi scritti sulla storia dell'arte antica e di critica dell'arte moderna.

Abbiamo anzitutto alcuni saggi teorici, e giustamente famosi, che scandiscono - per così dire - l'evoluzione del pensiero di Fry sull'arte quale è stato già delineato nel Capitolo precedente: il primo - e dei più noti - è "*An essay in Aesthetics*", del 1909[50], ripubblicato in *Vision and Design*, dove lo affiancano - sia pure di minore importanza - "*The artist's vision*"[51] e "*Retrospect*"[52], quest'ultimo più che altro una considerazione autobiografica del proprio itinerario teorico e critico.

La riaffermazione delle proprie posizioni (ed anche la difesa contro critiche recenti, in particolare - come si è detto - quella di Richards[53]), Fry la compie in "*Some questions in Aesthetics*"[54], scritta appositamente come saggio iniziale di *Transformations*, che viene a sua volta chiuso da considerazioni di carattere generale[55]. Nel frattempo però era comparsa anche una minuscola pubblicazione[56], che sotto il titolo modesto ("*Architectural heresies of a painter*") riproponeva alcuni dei principi di Fry così come erano stati esposti in una conferenza al *Royal Institute of British Architects*.

Ultima occasione per Fry di esprimere succintamente sta la sua teoria d'arte è una conferenza a Bruxelles nel 1934, il cui testo è stato pubblicato solo nel 1969[57]; ma resta da dire che resta un illusione credere di poter prescindere - per conoscere le dottrine estetiche di Fry - dai suoi scritti concreti sui singoli artisti o periodi storici: poiché egli non perse mai un'occasione per ribadire o riformulare i principi che gli stavano a cuore, né del resto - inversamente - mancò mai di sostenere tali principi con illustrazioni desunte dalla storia dell'arte.

Se lasciamo da parte poi qualche contributo minore - sul tipo dell'editoriale a

[50] B/134.
[51] B/205.
[52] B/216.
[53] B/461.
[54] B/261.
[55] B/272.
[56] B/224.
[57] B/346.

proposito della possibilità che un pittore possa svolgere il ruolo di critico d'arte[58] - resta un nutrito numero di interventi sul rapporto fra arte ed altre discipline, o fenomeni culturali e sociali, a testimonianza di quanto Fry sentisse l'arte non un campo separato, bensì una realtà vitale e strettamente solidale con - anzi centrale fra - tutti gli altri aspetti della vita. Si tratta di un complesso di articoli abbastanza. impegnativi: "*Art and religion*"[59], "*Art and socialism*"[60], "*Art and life*"[61], "*Art and science*"[62], "*Art and state*"[63]; due di essi assumono addirittura la forma di libro, nella collana *Hogarth Essays* della *Hogarth Press*[64]: *The artist and psycho-analysis*[65], e *Art and commerce*[66], anche se - per il formato ridotto e l'esiguo numero di pagine - non sono più estesi dei precedenti.

A temi più dettagliati di critica sociale - sempre in rapporto all'arte - si riferiscono "*Culture and snobism*"[67] e "*The Ottoman and the What-not*"[68]; mentre al problema del linguaggio in connessione all'arte è dedicato un fascicolo scritto per la *Society of Pure English* nel 1928[69].

Articoli di Fry sull'arte antica e sull'arte moderna

La produzione di Fry in questo ambito è - comprensibilmente - smisurata, anche se di valore ineguale. Come per ogni critico d'arte che vive a servizio del pubblico, i suoi interventi erano quasi del tutto stimolati da fatti concreti: esposizioni, acquisti da parte di musei, pubblicazioni di arte, ecc.: e non si può pensare che egli fosse ugualmente preparato ad ogni evento ed ogni situazione. Noi qui possiamo darne solo una catalo-

[58] B/129; vedi anche B/326.
[59] B/96.
[60] B/166, pubblicato per la prima volta in un volume ricavato da una sorta di tavola rotonda sul tema "*the great state*", e da non confondere - come fa il Sutton (B/347) - con una conferenza dal titolo "*Art in a Socialism*" tenuta alla *Fabian Society* e pubblicata in B/189 (Sutton cita anche una data erronea, per chiara confusione con B/197). Solo il saggio del 1912 fu ripubblicato in *Vision and Design*.
[61] B/197, testo di una conferenza tenuta essa pure alla *Fabian Society* nel 1917.
[62] B/204.
[63] B/251.
[64] L'editrice proprietà di Leonard e Virginia Woolf; la collana è la stessa nella quale comparvero poi anche le due opere di Mauron tradotte da Fry (B/420, B/421).
[65] B/248.
[66] B/258.
[67] B/262.
[68] B/207.
[69] B/286.

gazione per sommi capi ripartendola in due gruppi (arte antica e arte moderna), intendendo - sulla linea di Fry stesso che chiama *modern* l'arte del suo tempo - come discriminante l'Impressionismo, cioè quel movimento che operò una frattura con la tradizione rinascimentale e pose i problemi su cui si svilupparono i movimenti con cui Fry si confrontava al suo tempo. Tenendo conto che - per essere esaustivi - numerosi altri contributi minori vanno desunti, come si diceva, dagli indici delle riviste cui Fry ha collaborato più assiduamente[70], e dando per noti i libri già citati come pubblicazioni indipendenti, possiamo così ordinare la sua concreta produzione di storico e di critico d'arte:

Pur tenendo conto di presentazioni o di commenti su Musei o Collezioni di arte antica[71], ovvero di resoconti e di critiche ad esposizioni che vanno al di là di una singola scuola nazionale[72], gli articoli di Fry riguardanti l'arte antica si possono agevolmente - e significativamente - suddividere per nazioni.

L'arte italiana è - sappiamo - quella che di gran lunga ha maggiormente impegnato Fry: un interesse che egli ha saputo coltivare con un certo rigore storico e scientifico, tenendolo per lo più distinto - quasi per un interiore imperativo di sobrietà - dalle proprie più libere tesi di carattere critico, ove naturalmente non mancano riferimenti costanti all'arte italiana, mentre assai più raramente - per l'appunto - avviene il contrario. Di arte italiana Fry ha scritto cataloghi per esposizioni e collezioni[73], e ha commentato ampiamente quelle mostre che in una Inghilterra così bisognosa della lezione dell'"arte mediterranea" erano ai suoi occhi fondamentali momenti di crescita[74]. Costante fu anche il suo interesse per i volumi che in Inghilterra si pubblicavano sull'arte italiana: lui che in Italia aveva studiato il Morelli e conosciuto il Frizzoni, possedeva la coscienza di avere attinto alle fonti più originarie ed autentiche della ricerca scientifica sull'arte italiana, e recensì opere importanti[75]; ma soprattutto analizzò quadri, identificò autori, com-

---

[70] Si raccomandano in particolare: il *Burlington Magazine* dall'inizio, il *Metropolitan Museum Bulletin* dal 1905 al 1910 circa, *Athaeneum* dal 1901 al 1921, *Nation e New Statesman* da prima del 1910 in poi, *Pilot* a partire dal 1900. Ma si tenga presente che Fry non era l'unico critico di *Athaeneum* e *Pilot*, le cui note d'arte non erano firmate.

[71] Cui del resto si era già accennato in altri contesti: B/95, B/l32, B/193, B/252, B/418.

[72] B/199, B/287bis.

[73] B/50, B/77, B/104.

[74] B/142, B/144, B/165, B/168, B/209, B/229, B/298, B/299.

[75] B/93, B/115, B/305 su studi di Berenson; B/114 per la riedizione, a cura di L. Douglas, della storia della pittura italiana di Crowe e Cavalcaselle; B/99, B/112, B/276 per studi rispettivamente su Giotto, Ti-

mentò stili: un lavoro di ricerca analitica nel quale in pochi anni aveva raggiunto una notevole competenza, e che è particolarmente intenso nei primi anni della sua attività, prosegue a buon ritmo fino al 1920 e si attenua in seguito, per registrare un'ultima ripresa in occasione dei viaggi in Italia verso la fine della sua vita. I temi sono assai vari: Pesellino[76], Signorelli[77], Raffaello[78], Tiziano[79] e innumerevoli altri[80]; ma ancor più notevole, a testimonianza dell'impegno con il quale Fry approfondì lo studio scientifico della arte italiana, vi è una serie di articoli di sintesi, quali non è dato incontrare fra la sua produzione sull'arte di altri paesi: studi che riguardano singoli autori[81], determinati periodi[82] e temi[83].

Notevole è anche l'attenzione che Fry rivolge alla pittura francese, ben oltre quegli studi tecnici che si situano per lo più nel primo decennio del Novecento[84] e che riguardano singoli dipinti: egli ha dato in più di un foro il resoconto al pubblico inglese di una esposizione di Primitivi francesi[85] nel 1904, ed ha commentato pure il periodo per lui più significativo di un'altra importante mostra del 1925 sull'intera pittura francese[86]; ha poi scritto occasionalmente su singoli autori[87], ma per Fry ha particolare importanza la tradizione francese nel suo complesso (forse letta un po' troppo frettolosamente), sulla quale egli ama abbastanza imbastire sintesi che in altri casi forse non azzarderebbe[88].

Poco invece quello che egli ha scritto sulla storia della arte inglese, verso la quale non ha mai nascosto la propria scarsa affezione. Privo delle specifiche approfondite conoscenze che invece possedeva per l'arte italiana, solo assai tardi scrisse due saggi

---

ziano e Botticelli.
[76] B/61, B/120.
[77] B/94, B/232.
[78] B/153, B/403.
[79] B/316, B/321.
[80] B/103, B/137, B/161, B/169, B/173, B/179, B/181, B/184, B/185, B/188, B/221, B/227, B/230, B/275, B/287, B/317.
[81] B/90, B/253, B/264.
[82] B/78, B/89, B/92, B/84, B/237, B/265.
[83] B/157.
[84] B/124, B/146, cui si aggiunga - del 1922 - B/235.
[85] B/110, B/111, B/113.
[86] Da Claude a Poussin: B/257.
[87] Su Corot (B/300, B/328), su Claude (B/127). su Bonnington (B/285).
[88] B/302, B/306.

sulla pittura inglese[89], mentre precedentemente si interessò quasi unicamente della tecnica del *water-colour* nella tradizione inglese, producendo due articoli su Blake e Rossetti[90], e poco altro[91].

Ridotta è pure la conoscenza di Fry nei confronti della tradizione artistica spagnola; della sua evoluzione egli non pare essersi fatto una visione d'insieme, e si limitò - a parte il commento ad alcune mostre[92] - a scrivere, specie da giovane, su singoli quadri[93]: articoli dai quali risulta che probabilmente El Greco è l'artista che egli ha maggiormente approfondito[94].

Peculiare e - se dovessimo esprimerlo con una sola parola - ambiguo è l'atteggiamento di Fry verso l'arte olandese e fiamminga: egli ne acquisì una discreta competenza specialistica, come attestano alcune sue giovanili indagini su singoli quadri[95], che si sono poi prolungate - cosa insolita per Fry - in discussioni di autenticità fin verso la fine della sua vita[96]; ma ne sentiva anche, da critico e da artista, una specie di fascino che lo coinvolgeva quasi riluttante, così che egli ne divenne - ormai sessantenne - sempre più interessato[97], desideroso - potremmo dire - di spiegare a sé ancor prima che agli altri come era possibile che lo conquistasse una pittura così poco "mediterranea". E questo vale in particolare per Rembrandt[98].

Passando all'arte moderna, qui gli interventi di Fry sono assai numerosi anche se spesso più contingenti e cronachistici: egli visse un momento esaltante che lesse come una grande stagione di rinascita artistica in Francia, che poneva inoltre le basi per la prima autentica fioritura dell'arte inglese; ma naturalmente gli errori di prospettiva - in una situazione per di più assai mobile e in continua evoluzione - erano più facili, e le rettifiche di giudizio più frequenti. E qui più che mai si sente il coinvolgimento di Fry: non solo quello di un critico che ammira o deprezza, ma quello di un pittore che va in

[89] B/366, B/493.
[90] B/108, B/190.
[91] B/121.
[92] B/222, B/288quater.
[93] Di Goya (B/123), della Scuola catalana (B/130), di Velasquez (B/162), di Zurbaran (B/318).
[94] B/182, B/218 .
[95] B/116, B/136, B/158, B/164.
[96] B/284, B/313.
[97] B/289 e B/289bis sono ad esempio commenti ad esposizioni.
[98] B/344, B/329. Già nel 1902 su Rembrandt Fry aveva scritto la recensione ad un libro (B/98).

cerca di quale possa essere la vera strada (poiché solo verso la fine Fry parve pacificarsi nella coscienza che ogni artista ha una sua propria strada), perché egli stesso intende percorrerla. Dell'arte moderna, Fry scrisse molto anche in generale o in linea di principio: in cataloghi di artisti del suo tempo[99], nel precedente lavoro di chiarificare il passaggio dall'Impressionismo al Post-Impressionismo[100], oltre che ovviamente nella difesa delle due esposizioni post-impressioniste[101]; particolare rilevanza hanno i suoi interventi sulla funzione del disegno nell'arte moderna[102], cui si aggiunge una tarda "*Note on modern painting*"[103].

La produzione di Fry sull'arte francese moderna, ai suoi occhi la vera erede della primitiva tradizione italiana, comprende - sempre al di fuori di quella rappresentata dai suoi libri - resoconti di esposizioni[104], commenti a collezioni od acquisti[105], qualche intervento più generale[106], e scritti specifici su numerosi artisti: Renoir[107], Cézanne[108], Seurat[109], Matisse[110], ed una serie di altri[111].

Se lasciamo da parte non solo le già citate polemiche, ma anche le note di critica a pittori della *Royal Academy*[112], sull'arte inglese del suo tempo Fry scrisse con assiduità, anche se non con lo stesso entusiasmo che nutriva per gli artisti al di là della Manica: senza numero sono i suoi commenti a praticamente tutti gli avvenimenti artistici del suo paese, soprattutto in quel periodo di fermenti che furono gli anni '10[113]; le sue note su singoli artisti - quando non sono anteriori a quell'anno chiarificante che fu il 1910[114] -

---

[99] Ad esempio B/6; ma vi si aggiungano tutti i cataloghi compilati da Fry che verranno citati nel prossimo Capitolo.
[100] B/128, B/155, B/162bis.
[101] B/152, B/154, B/172bis.
[102] B/202, B/271.
[103] B/503.
[104] B/118bis, B/211, B/320, B/327.
[105] B/160, B/223.
[106] B/167, B/226.
[107] B/126, B/215, B/219, 13/220.
[108] Due recensioni (B/196, B/288), e una traduzione (B/65) con relativa nota introduttiva (B/141).
[109] B/ 270, B/292.
[110] B/233.
[111] B/97 su Simon Bussy; B/206 su Marchand; B/228 su Picasso e B/285bis su Sisley che possiamo ai nostri fini considerare francesi; B/269 su Van Gogh; B/241 su Degas; B/288bis su Bonnard.
[112] B/266, B/274 su Sargent.
[113] Ad esempio B/171.
[114] B/91; B/106; B/135; B/140, B/150.

sono pervase o dal desiderio di fare i conti con vecchi maestri[115], o di sceverare qualche grande promessa per la nuova arte inglese[116], anche se forse si può dire che Fry finì col perdere il contatto con il cammino della pittura del suo paese, e finì col riporre le speranze in figure secondarie solo perché erano vicine al suo modo di dipingere.

[115] B/105, B/118, B/255, su Whistler e W. Sickert.
[116] Ad esempio B/191 su Gaudier-Brzeska; B/219bis su Duncan Grant; B/234 su Jagger; B/288ter su Mark Gertler.

C A P I T O L O Q U A R T O
INTRODUZIONE ALL'ATTIVITA PITTORICA DI ROGER FRY: LE ESPOSIZIONI E LE OPERE

Difficoltà di una ricerca sull'attività pittorica di Fry

Per quanto riguarda la produzione artistica di Fry, intendiamo offrire anzitutto un elenco cronologico delle mostre - alcune personali, ma per lo più di gruppo - nelle quali egli ha esposto i propri quadri, e che vanno considerate appunto come le tappe fondamentali della sua carriera di pittore; in secondo luogo dei cenni per un catalogo delle sue opere.

L'elenco qui raccolto delle mostre di Fry non può essere ritenuto del tutto esauriente, perché l'attività di esporre è sfuggente e saltuaria, ma certamente nessuna voce importante è stata omessa; una ricerca più completa andrebbe svolta fra le attività delle *Omega Workshops*, i cui lavori erano anonimi e le cui esposizioni - nei propri locali - non sempre formalmente ufficiali: per cui, a parte il fatto che in certa misura quel lavoro non consisteva in pittura ma in esercizio di arti decorative, sarebbe difficile individuare quel che Fry ha dipinto ed esposto con le *Omega*[1]. Altra difficoltà è che sebbene teoricamente ogni esposizione dovrebbe avere un catalogo, con un titolo che equivale a quello della mostra stessa, non sempre - come è noto - esso viene immesso (anche quando ha una sua consistenza e presentabilità tipografico-editoriale) nei normali circuiti bibliografici, data la sua natura non commerciale, la sua ristretta tiratura, la sua estremamente breve usabilità: per cui la loro reperibilità **è** spesso assai difficile; qui si citeranno pertanto solo quei cataloghi dei quali si ha inequivocabile notizia.

Di conseguenza, le informazioni che noi abbiamo a disposizione sono assai ineguali da mostra a mostra: in alcuni casi sappiamo quali sono i quadri da Fry esposti, in altri casi solo il numero, in altri ancora neppure quello. C'è da dire, inoltre, che uno stu-

[1] Per questo so rimanda ai cenni forniti nel Primo e nel Secondo Capitolo.

dio sistematico delle esposizioni di Fry non è stato compiuto nemmeno in Inghilterra, ove meno inaccessibili sarebbero gli strumenti di ricerca; quindi la fonte delle nostre informazioni è frammentaria e sparsa: la più ricca resta l'epistolario di Fry[2], e l'apparato di Introduzione Note e Indici del Sutton[3], che correda tale epistolario ma che contiene lacune e sviste non indifferenti. Ad ogni modo attraverso le lettere di Fry possiamo leggere le aspettative, i commenti e le reazioni alle proprie mostre, che sono temi abbastanza presenti nella sua corrispondenza. Ulteriori notizie si potranno poi ottenere da critiche e giudizi alle esposizioni che verranno elencate e che sono comparse - in proporzione all'importanza di quelle - in una certa cerchia di pubblicazioni (dalle riviste di arte alle rubriche culturali dei quotidiani) del tempo: mentre già abbiamo dato indicazione di alcuni commenti alle "personali" di Fry[4], resterebbe da fare la cernita di ciò che fu scritto per esposizioni anche più note e recensite dalla critica del tempo, nelle quali Fry era rappresentato solo da pochi dipinti.

Le esposizioni nella carriera artistica di Roger Fry

L'esordio di Fry in una mostra pare essere stato nel 1892[5], di ritorno da due anni di studio a Parigi, in una esposizione - probabilmente quella primaverile - del *New English Art Club* (Londra). Fatto sta che egli nell'anno successivo si atteggia - di fronte a suo padre - come ormai sicuro e ormai disinteressato parlando della *Spring Exhibition* (dell'aprile 1893) come di un fatto di *routine*[6]: egli vi esponeva "*The golden barge*" e "*La Roche Guyon*", ma faceva in tendere che ormai sperava in una sua pur piccola "personale" già nell'aprile del 1893, che però rimase un progetto.

Nonostante queste giovanili ambizioni, il *New English Art Club*, rimarrà anche per i dieci anni successivi il punto di appoggio principale che gli permette di esporre, sebbene egli non vi si sentisse particolarmente a suo agio, né pare che là fosse particolarmente considerato, tanto che vi furono difficoltà per accettare i suoi quadri nella *New*

[2] B/347; si tratta, ovviamente, di informazioni occasionali.
[3] B/492.
[4] Vedi Capitolo Secondo, nota 49.
[5] B/347, p.96.
[6] B/347, pp. 153-154.

English Art Club Autumn Exhibition dello stesso 1893, ove egli espose solo il "*Portrait of Mrs. Schiller*" anche se in una lettera allarmata al padre veniamo a sapere che si profilava addirittura la amara possibilità di una sua esclusione[7], che certo non sarebbe bastata a farlo desistere, forte come si sentiva del giudizio favorevole di Bate (suo maestro di pittura non appena terminati i suoi studi di Cambridge) e di altri amici nei quali Fry evidentemente aveva maggiore fiducia.

Il pericolo incombente di essere tagliato fuori dal *New English Art Club*, comunque, costringeva urgentemente Fry a cercare altri sbocchi: "*the dealers, the New Gallery* (una galleria ancor più d'avanguardia che non il *New English Art Club*), *the provincial galleries and perhaps Paris*"[8]; e così la dura realtà si mescolava al sogno. Ad ogni modo subito, già nel novembre 1893, egli tentò la via della provincia, bussando alla porta della *Royal West of England Academy*, a Bristol, per una esposizione alla quale probabilmente partecipò, senza che però se ne abbia sicura conferma[9]. E' ancora in provincia che viene invitato - e la cosa lo lusinga non poco - ad esporre il suo "*Portrait of Edward Carpenter*": alla *Autumn Exhibition* della *Liverpool Art Gallery*[10] nel 1894.

La convinzione di avere forse scoperto la propria strada nella ritrattistica gli fa ritrovare migliorati rapporti con il *New English Art Club*: nella *Spring Exhibition* del 1895 è esposto il suo ritratto di G.L. Dickinson, di cui Sickert si diceva ammirato[11]; ed egli può parlare con una certa soddisfazione della bella figura che i suoi quadri fanno nella esposizione (con tutta probabilità in primavera) del *New English* nel 1896[12], quando si fa chiara la coscienza di avere sviluppato - proprio per la sua familiarità con l'arte italiana - delle idee ormai personali.

Fry aveva iniziato nel 1895 a tastare il campo per esporre nell'anno successivo a Parigi, allo *Champ de Mars*[13]; ma erano ambizioni ancora irrealizzabili. Merita di essere ricordata invece - poiché a leggervi bene è in piccolo quel che Fry farà più tardi - una

---

[7] Cfr. B/347, p. 156; il Sutton comunque dà indicazioni contraddittorie, dicendo altrove che gli fu escluso del tutto.
[8] B/347, p. 156.
[9] B/347, p.156.
[10] Altre fonti dicono "*Walger Art Gallery*" di Liverpool, che forse è denominazione più completa.
[11] B/347, p. 163.
[12] B/347, p. 166.
[13] B/347, p. 163.

esposizione di quadri che Fry organizzò (e nella quale con ogni probabilità pure espose) a Cambridge[14], sulla quale non si hanno ulteriori notizie, ma che probabilmente doveva raccogliere opere della cerchia degli studenti ai quali Fry teneva lezioni di storia dell'arte: una mostra un po' spregiudicata, anche se orbitante nella cerchia del *New English Art Club* (Tonks vi espose "*Broadstairs*"), che comunque sollevò della curiosità e dell'imbarazzo.

Poi, un lungo silenzio: non solo la delusione per non avere sfondato, ma anche il fervore dell'approfondimento dell'arte italiana, gli impegni come critico di riviste, ed una serie di vicende personali, quali il matrimonio, una lunga permanenza all'estero, la malattia della moglie. Non vi sono prove che Fry abbia sospeso la pittura (sarebbe anzi da verificare meglio la sua assenza alle esposizioni del *New English Art Club*): è forse più corretto supporre invece che abbia continuato, accumulando opere ed esperienze, che trovano sbocco in un anno importante per Fry, il 1903.

Anzitutto, riappare notizia della sua partecipazione agli *shows* del *New English Art Club*: nella primavera Fry poteva esporvi sei opere, fra cui "*Cowdray Park*" e probabilmente "*Beechen Tote*"[15]. Ma soprattutto è l'anno della prima "personale" di Fry: si tenne in una galleria d'avanguardia, la *Carfax Gallery*, Berry Street, a Londra nell'aprile del 1903[16]. La critica fu incoraggiante: un discreto interessamento di stampa, tra cui un entusiastico giudizio di B. Nichols sulla *Westminster Gazette*. Le opere, oli ed acquerelli, ebbero anche un discreto successo commerciale, e cioè venticinque opere vendute: non molto guadagno se si considerano 1e spese di allestimento e la commissione per gli organizzatori, ma il sufficiente - dopo gli anni magri del passato - ad accenderlo di entusiasmo e di speranze[17], a fargli parlare di "enorme successo", ed anche a conferirgli un certo senso di indipendenza dal gruppo nel quale fino ad allora era stato costretto e limitato.

Seguono i mesi febbrili del salvataggio del *Burlington Magazine*, dei viaggi e della permanenza in America, con un lavoro pressante ed evidenti tempi di adattamento

[14] B/347, p. 168.
[15] B/347, p. 215.
[16] B/79.
[17] Fry così incline a dar credito agli elogi, deve essersi visto aprire le strade del successo quando R. Ross gli disse che meglio di lui aveva fatto solo Max Beerbohm (B/347, p.21).

alle nuove situazioni; ed è un silenzio - anche questo da verificare meglio - di tre anni. Poi, un'occasione per mostrarsi ancora come artista indipendente (anche se probabilmente pure gli altri erano della sua cerchia di sempre) Fry la trovò nella esposizione dal titolo "*Some examples of Indipendent Art of Today*", presso la galleria Agnew, un grande commerciante internazionale di arte, nel febbraio marzo 1906; comprendeva 52 quadri, fra i quali "*Château de Brecy*," di Fry, con i quali quegli artisti tentavano di presentarsi in un ambiente nuovo per loro[18]. Riprende anche la ordinaria partecipazione agli *shows* del *New Eglish Art Club*; nell'esposizione del novembre 1906 fu presente con quattro quadri: "*Thaon*", "*Château d'Avonges*", "*Vallée des Roches*", "*Castles in Spain*", e gli giunse in America l'eco di apprezzamenti di Rothenstein e Holmes. E' rappresentato anche nell'esposizione primaverile (maggio-giugno) del 1907, ma si lamenta con Rothenstein[19] che due terzi di quel che aveva presentato gli è stato respinto (poté esporre solo "*Nogent Leroy*" e "*Magny*"): egli ha compreso bene che quel gruppo ormai non è più in sintonia con i propri intenti, anche se - per ammorbidire il dispiacere a se stesso - riversa la responsabilità sui membri più giovani del *New English Art Club*, quelli che non lo avevano potuto conoscere (così spesso lontano dall'Inghilterra) né che egli aveva conosciuto. Fatto sta che si è alla rottura: pochi mesi dopo, all'inizio del 1908, Fry si dimetterà dalla giuria del *New English Art Club*.

La strada che gli si presenta è quella - costosa ed incerta - delle "personali"; ed egli ritenta, come quattro anni prima, presentandosi questa volta alla *Alpine Club Gallery* di Londra (luglio-agosto 1907)[20]. Dei risultati, Fry si dichiara soddisfatto ben al di là delle modeste aspettative di una persona delusa quale egli era: in una lettera ne traccia anche un sommario bilancio economico (180 sterline di incasso, equivalenti a 100 di guadagno netto) frutto di 21 opere vendute. In questo "successo" egli intravvede - ma sempre troppo ottimisticamente, sappiamo - la possibilità di un tardivo riconoscimento della sua opera di pittore proprio in un momento in cui stava per deporre ogni ambizione artistica[21]: una confessione quest'ultima che naturalmente va presa con le

[18] B/347, p. 245.
[19] B/347, p. 285.
[20] Sutton (B/347) dà indicazioni contraddittorie, e a volte la indica come svoltasi alla *Carfax Gallery*; ma si è probabilmente confuso con quelle del 1903 e del 1909.
[21] B/347, p. 289.

dovute cautele, senza concludere affrettatamente che egli avesse quasi in animo di lasciare perdere l'impegno nella pittura; basti pensare che egli prosegue - nella medesima lettera - dicendo di avere anzi deposto ogni ambizione anche in tutte le altre direzioni: e questo - per chi conosce Fry - non è credibile.

Due anni dopo, mentre è ancora indaffarato nel suo lavoro di scoprire, esaminare e sottoporre al *Metropolitan Museum* i quadri antichi (ma anche alcuni moderni: uno Steer, un Rothenstein) che possono essere acquistati, si tiene un'altra"personale" di Fry, ancora alla *Carfax Gallery* (aprile 1909). L'esito lo trova ancora incoraggiante, ma questa volta quasi con meraviglia, perché ha ormai aperta coscienza di portare avanti nuovi metodi e nuove idee, così che in certo senso l'approvazione del pubblico è secondaria. Egli pare insomma avere deciso di andare avanti con la sua pittura, e di considerarla una propria ricerca personale, da cui non intende deflettere come forse aveva fatto in passato, quando forse si era piegato a suggerimenti che gli promettessero giudizi più favorevoli: un atteggiamento pacato in parte conciliato da una momentanea tranquillità economica basata su di uno stipendio che gli veniva dall'America per un lavoro di consulenza (assai apprezzato, nel vivo commercio d'arte del tempo) che gli permetteva - per di più - di risiedere in Europa. Ma Fry rimarrà fedele a questi suoi ideali anche quando sarà bruscamente dimesso dal suo lavoro: un esempio di quella "serietà" che conferisce statura alla sua personalità di uomo e di artista.

Nel frattempo, siamo agli inizi del 1910,egli cerca probabilmente di farsi vivo - da *outsider* - in vari ambienti: abbiamo infatti frammentarie notizie di sue presenze nella *Spring Exhibition* alla *Whitechapel Gallery*, ove espose "*Tivoli*", alla *Groupil Gallery*, e forse altrove[22]. Marginale è da considerare anche la sua comparsa al *Summer Show* del *New English Art Club* nel 1910, ove espone un pannello ideato per un soffitto del castello di Sir A. Noble, la cui decorazione gli era stata affidata: significativo che in quell'ambiente potesse essere accolta un'opera che Fry aveva realizzato su commissione, e non come personale ricerca artistica.

Che i due-tre anni seguenti (1910-1912) furono per Fry decisivi, già lo sappiamo per altri versanti della sua attività: ma in questa luce la sua scelta di campo in favore del

[22] B/479, p. 36.

Post-Impressionismo si rivela assai chiaramente anche come esplosione di tensioni nella sua carriera di pittore. E' nel 1912 che torna ad esporre, ormai deciso a battere una strada che non è più necessariamente quel "successo" che da giovane sognava, ma che è pur sempre il successo di essere un esponente di primo piano di un'arte moderna e incompresa dalla maggioranza, ma alla quale appartiene il futuro: è per la seconda volta alla *Alpine Club Gallery*, nel gennaio 1912, per una personale nella quale egli si presenta nel su nuovo volto dopo la "conversione", stando almeno a quanto gli rinfaccia una critica di MacColl[23] alla quale Fry rispose con una lettera privata estremamente interessante[24].

Intanto, dopo il "polverone" suscitato dalla prima esposizione "*Manet and the Post-Impressionists*", si verifica fra le avanguardie artistiche inglesi una situazione di grande fermento, nella quale Fry viene a trovarsi uno degli esponenti più qualificati, data la sua autorevolezza negli ambienti di critica e di storia dell'arte. Per un momento, lo si può considerare il portavoce del "*new movement*" dei post-impressionisti inglesi, ed egli per prima cosa mira a cercare contatti e riconoscimenti all'estero, e particolarmente in Francia, la patria indiscussa di tutte le idee nuove nell'arte del tempo. E' così che Fry personalmente organizza la "*Exposition de quelques artistes indépendants anglais*", nella *Galerie Barbazanges*, 109 Fauburg St.-Honoré, Parigi, dal 1 al 15 maggio 1912. Comprendeva 40 tele di pittori che si riconoscevano nella prima mostra post-impressionista (Vanessa Bell, Frederick Etchells e la sorella Jessie, Ginner, D. Grant, C.J. Holmes, W. Lewis, Saunders), e Fry - che lo chiama "il mio gruppo"[25] - ne aveva una parte cospicua, cioè otto quadri: "*Nature morte*", "*Un coin de l'atelier*", "*Pays d'Anatolie*", "*Chauvigny*", "*Un vagabond*", "*L'Hôtel garni*", "*Portrait de Mll. S.*", "*Portrait de Mll. R.*". Si trattò indubbiamente di un grosso sforzo, per un gruppo appena formatosi e dai contorni ancora provvisori; certamente decisivi furono gli addentellati di Fry nel mondo d'arte francese[26], che Fry aveva frequentato e coltivato con assiduità: le stesse conoscenze che gli permisero di organizzare - almeno per quanto riguarda la sezione francese della quale non per nulla fu il responsabile - la "*Second Post-*

[23] Sutton rimanda ad un articolo, siglato H.S., su *Spectator*, February 13, 1912.
[24] B/347, p. 353-354.
[25] B/347, p. 356.
[26] Ad esempio la *Galerie Barbazanges* era di proprietà di P. Turner che comparirà ancora come impresario di Fry.

Impressionist Exhibition" alle *Grafton Galleries*, dall'ottobre al dicembre 1912[27]. Il sottotitolo ("*British, French and Russian Artists*") indicava la presenza di tre sezioni: quella russa era curata da B. Anrep e quella inglese da Clive Bell. Fra i 17 autori inglesi non era rappresentato Fry, che però probabilmente comparve nella seconda parte della esposizione, quella che fu prolungata nel gennaio del 1913, con un diverso catalogo, e nella quale furono riproposti diversi pezzi già esposti fino ad allora (in particolare la sezione russa, che per contrattempi era giunta in ritardo), assieme ad altre opere[28].

E così il "*new movement*" inglese si era presentato al suo pubblico. Si trattava ora di organizzarlo e di consolidarlo, un lavoro cui Fry diede un forte contributo di esperienza e di entusiasmo, nella iniziale intenzione - pare di capire - di farlo crescere tenendolo in contatto stretto con altre avanguardie del Continente: una intenzione probabilmente frustrata dallo scoppio della guerra. Ad ogni modo, già nel marzo del 1913 vi è una "*Grafton Group Exhibition*" alla *Alpine Club Gallery* di Londra: il *Grafton Group* è ovviamente la cerchia di coloro che si sono raccolti - come aggregazione momentanea - attorno alle idee espresse nelle *Grafton Galleries* nel 1910 e nel 1912; ma era un momento di generale rimescolamento, come si può capire dalle altre aggregazioni che in quegli stessi mesi si andavano configurando: le *Omega Workshop*, ad esempio, nel 1913, e il *London Group* nel 1914, ove confluiscono diversi filoni da poco in vita, e dal quale già nell'anno seguente si stacca il gruppo di W. Lewis. Alla *Alpin Club Gallery* esponevano - oltre a Fry - artisti come W. Lewis, F. Etchell, D. Grant, V. Bell, ed anche - sia pure fuori commercio - Max Weber e Kandinsky; la novità maggiore, anche questa pare suggeritagli a Parigi, era che in questa esposizione i quadri erano anonimi. Siamo, come si vede, alla vigilia delle *Omega*, nelle quali non tutti poterono seguire Fry e la sua personalità accentratrice; e si può dire che dal 1913-1914 egli non è più il nome che rappresenta il fronte unito delle avanguardie artistiche.

Si riuscì ad arrivare, comunque, ad una "*Second Grafton Group Exhibition*", sempre alla *Alpine Club Gallery*, nel gennaio 1914. Fra le 40 tele, di cui alcune francesi, vi erano dei paesaggi di Fry; di Fry anche una piccola scultura. L'intento di queste mostre era soprattutto quello di suscitare scalpore e quindi provocare notorietà: l'unica via

[27] B/474.
[28] Cfr. B/20, B/436, B/63.

da percorrere per uscire dall'isolamento nel quale altrimenti questi artisti sarebbero stati costretti dagli ambienti più "seri" anche se non necessariamente conservatori; dal momento che era fallito il tentativo di Fry per far confluire nella seconda mostra post-impressionista le punte più avanzate del *New English Art Club* (W. Rothenstein e A. John, soprattutto)[29]. Dal punto di vista economico si è naturalmente in perdita[30]. Si sta verificando comunque un fatto nuovo: anche all'interno del gruppo più vicino a Fry (Lewis e Etchell se ne sono andati) emergono artisti di statura ben netta, come Duncan Grant e Vanessa Bell; se questo non fa problema all'interno delle *Omega* ove il lavoro è anonimo e sostanzialmente decorativo, Fry ha invece ambizioni a vedersi apprezzato anche come artista: forse - ormai - più come riconoscimento alla sincerità delle proprie idee ed alla profondità della propria "visione", che non come ricerca di successo commerciale.

Fatto sta che egli prosegue testardamente nella sua strada per imporsi come figura isolata, e nel novembre 1915 - sempre alla *Alpine Club Gallery* - organizza una "personale" che raccoglie 50 suoi dipinti, più alcuni lavori delle *Omega*. Fra i quadri vi sono tre "*Abstract Design*", gli unici tentativi di Fry in una direzione alla quale si dichiarò - col passare del tempo - sempre più nettamente contrario; il corpo più consistente era naturalmente costituito da paesaggi del sud della Francia (Cassis, St. Raphael, St. Tropez, Roquebrune, Monte Carlo), ma vi era ad esempio anche un "*Kaiser*", che fu apprezzato per il suo valore di appoggio morale alla guerra in corso. La critica non fu benevola: lo osteggiò e lo derise; ma basta una recensione - favorevole sebbene con forti riserve - di Claude Phillips sul *Daily Telegraph* per strappargli una calorosa lettera di ringraziamento[31]; e basta una certa affluenza di pubblico per far dire a Fry che si tratta di un grande successo, sebbene non abbia che poche speranze di rifarsi le spese[32].

Sebbene si sia detto di non prendere in considerazione le esposizioni delle *Omega Workshops*, non si può fare a meno di menzionare - in questo contesto - una "*Exhibition of Copies and Translations*" tenuta nei locali delle *Omega* nel maggio 1917. L'idea era quella di "copiare" gli *Old Masters*, senza però mirare ad una perfetta imitazione,

[29] B/347, pp. 41-42.
[30] B/347, p. 379.
[31] B/347, pp. 390-391.
[32] B/347, p. 391.

bensì ad una "traduzione": ogni epoca, cioè, deve compiere uno sforzo per risentire e comprendere la loro lezione. Si trattò, evidentemente, di una iniziativa che suscitò scalpore e ostilità, per il suo apparente carattere dissacrante. Di Fry in quella mostra vi erano due copie di dipinti della chiesa di S. Francesco ad Assisi (un "San Francesco" di Cimabue, ed un non meglio identificato "Buffalmacco"), e ancora copie di un Raffaello, di Ludger tom Ring, e di uno smalto bizantino[33]. Non è del resto solo all'interno delle Omega che Fry adottò questa prassi di copiare opere d'arte: vi è ad esempio una copia dell'autoritratto di Cézanne[34], e dell'autoritratto di Rembrandt[35] (questa dipinta nel 1933), ambedue ora nelle *Courtauld Institute Galleries* a Londra.

Il 1917 è anche l'anno nel quale Fry inizia ad esporre col *London Group*, del quale, entra appunto a far parte, dando inizio ad un graduale riavvicinamento fra gli artisti delle *Omega* e del *London*: quest'ultimo, senza essere una scuola di stretto indirizzo artistico, si poneva ormai come punto di riferimento per coloro che avevano accettato la "rivoluzione" degli anni '10-'12, ma che sostanzialmente ad essa si erano fermati; una sorta di *New English Art Club* del Post-Impressionismo, se può passare l'immagine. Subito il suo prestigio procurò a Fry cariche nello *Hanging Committee* e nella Giuria, così che per due o tre anni le mostre furono praticamente organizzate da lui. Gelosie ed accuse di favorire alcuni artisti lo fecero dimettere da ogni responsabilità, ma egli continuò ad esporre regolarmente fino alla morte, anche se non siamo in grado di darne notizia completa. Ad esempio nella *Spring Exhibition* del 1917 Fry partecipa con "*The Pond*" e "*Still Life*"; in novembre con tre paesaggi ed un ritratto; nella primavera del 1919, tra l'altro, con "*Firle Park*"; nel novembre 1919 con quattro opere: "*Armenian*", "*Red hat*", "*Cambridge*", "*Landscape*".

Nel luglio del 1917 le nuove idee propugnate da Fry - che nel frattempo indubbiamente si sono rivelate meno pericolose ed esplosive - vengono invitate a presentarsi in provincia: per conto della *Royal Birmingham Society of Artists* Fry organizza "*The*

---

[33] B/347 p. 52, p. 402.

[34] "*Copy of a self-portrait by Cézanne*", olio su cartoncino, cm 35.8 x 28.2, proprietà delle *Courtauld Institute Galleries*, Università di Londra; esposto in B/502 col n. 51 e riprodotto nel catalogo; esposto anche in B/440 col n. 30, e in B/38 col n. 83; riprodotto anche in B/347, foto 87. Eseguito nel 1925.

[35] "*Copy of a Rembrandt Self-portrait*" (1933, olio su tela, pollici 30 x 25, proprietà di Pamela Diamand). L'originale di Rembrandt lo si potrà vedere riprodotto ad esempio in B/347, foto 117.

New Movement in Art"[36], un'esposizione per la quale raccoglie circa 70 opere, prese principalmente dalla propria collezione privata e da quella di amici. Ben rappresentati i Francesi (Marchand, Derain, Friesz, De Vlaminck), Fry è presente con sette quadri: "*St. Maxime: Dawn*", "*German General Staff*", "*Dahlias*", "*House by the Mediterranean*", "*Portrait: N.H.*", "*A White Pot and Plate*", "*Still Life*". Ormai però - come si diceva - solo una cerchia ristretta di artisti si riconosce attorno a Fry: G. Barne, V. Bell, H. Gaudier-Brzeska, D. Courtney, M. Gertler, D. Grant, N. Hamnett, E. McKnight Kauffer, R. Kristian[37]: ed il titolo della mostra a conti fatti suona un poco altisonante; sono i primi segni - forse - che Fry inizia a perdere il contatto con la realtà dei tempi. La medesima esposizione venne ripetuta - nell'ottobre 1917 - alla *Mansard Gallery* di Londra.

Ancora una piccola "personale", ed è la seconda nel 1917: "*Exhibition of flower pieces*" alla *Carfax Gallery*, in novembre. Si tratta di una ventina di quadri floreali di Fry, che vendettero benissimo, con un certo disappunto dello stesso Fry, il quale avrebbe preferito un tale successo per opere da lui ritenute più importanti e significative, ed aborriva l'idea di venire ridotto a pittore di genere floreale; addirittura si ripromise di non toccare più tale soggetto; ma il suo innato amore per i fiori non gli fece mantenere il proposito[38].

Il 1918 è l'ultimo anno nel quale Fry si presenta all'interno di una rassegna di "pittori inglesi moderni": è, cioè, quando gli artisti più in vista del momento ritrovano una unità organizzativa per esporre - sotto gli auspici della *Contemporary Art Society* - alla *Kunsthaus* di Zurigo (agosto 1918). Il titolo era "*Englische Moderne Malerei*"[39], e vi si potevano vedere 107 quadri; gli autori rappresentati erano V. Bell, F. Etchell, D. Grant, W. Lewis, W. Sickert, H. Tonks, ed altri. Fry, che esponeva quattro oli e tre acquerelli, si convinse - dalle voci ricevute - di essere stato l'artista più apprezzato dopo Sickert, e trovò quindi motivo di lamentarsi che all'estero lo comprendessero più che in patria[40].

E' un'idea, questa, che deve avere per qualche anno spinto Fry verso l'estero,

---

[36] B/435.
[37] B/347, pp. 413-414 offre l'intero catalogo.
[38] B/347, p. 410 in nota.
[39] B/75.
[40] B/347, p. 433.

soprattutto per l'incontro con Percy Moore Turner, già proprietario, delle *Barbazanges Galeries* (sede della citata mostra nel 1912), il quale subito dopo la guerra aprì a Londra una *Independent Gallery*, e convinse Fry che in Francia sarebbe stato ben accolto; senza contare che egli era dal 1911 amico di Ch. Vildrac, poeta che teneva una cerchia di artisti riuniti in una galleria portante il suo nome. E' così che, se lasciamo da parte le comparse di *routine* alle *exhibitions* del *London Group*, arriviamo ad una data importante: alla *Rose Vildrac Gallery* di Parigi, nell'aprile del 1920, si tiene una esposizione di opere di Fry, Vanessa Bell e Duncan Grant. Tra i quadri di Fry, "*Les deux Orphelines*". E' la prima volta che egli si propone col suo nome - non più al riparo di un gruppo - - davanti al pubblico francese, in questa che è quasi una triplice "personale". Egli ne parla come di un grande successo individuale, al di sopra della pur apprezzata - e fino ad allora sconosciuta in Francia - Vanessa Bell; e non può nascondere il suo giubilo per essere quotato assai meglio di Duncan Grant[41].

E' un anno intenso, il 1920: Fry sa di essere ad un momento cruciale[42], perché ormai è l'ultima speranza di imporsi al pubblico, per lo meno quello inglese: in quanto egli è più che mai convinto che gli altri lo considerino meglio. Ecco dunque che prova ancora una "personale" in Inghilterra, alla *Independent Gallery*, Grafton Street, Londra, nel giugno-luglio 1920. Sotto il patrocinio di P.M. Turner, qui Fry espose 114 opere: vendette solo sei tele, fra cui una molto grande originariamente intesa per il *Salon d'Automne* di quell'anno, ed altri acquerelli e disegni; una vera delusione, sebbene Fry affermi che forse si rifarà le spese[43].

Finalmente, riconoscimento non piccolo, una sua opera è accettata nel *Salon d'Automne* (la principale rassegna ufficiale di pittura moderna in Francia), a Parigi, nel 1920. Si tratta di "*La Rivière de Sainte Avoye (Morbihan)*". Fry si dice assai fiero dell'apprezzamento non tanto del pubblico (egli non sperava di vendere un'opera così grande) quanto dei colleghi pittori, che peraltro noi possiamo ben immaginare in soggezione di fronte ad un personaggio per altri motivi così noto nel mondo artistico; egli sente, ad ogni modo, che la Francia gli riconosce il merito dovuto, ed ancor più triste gli

[41] B/347, p. 478.
[42] B/347, p. 480
[43] B/347, p. 484.

paiono le sue prospettive in Inghilterra[44].

Un'occasione particolare fu la "*Nameless Exibition*" del maggio-giugno 1921, organizzata sotto gli auspici del *Burlington Magazine* alle *Grosvenor Galeries* di Londra[45]. Si trattava di una mostra divisa in tre sezioni che abbracciavano tutti i movimenti contemporanei (*Academics*, *Intermediates*, *Moderns*), ove i quadri erano esposti senza indicare il nome dell'autore. Fry espose nella terza sezione, di cui era anche il curatore. La risposta del pubblico non fu entusiasta, ed i critici naturalmente non gradirono questa specie di gioco mascherato (i veri autori sarebbero stati rivelati nelle due settimane conclusive, quando la maggior parte delle vendite era già stata effettuata). I retroscena di questa idea andrebbero meglio indagati, ma chissà che a tale progetto non abbia contribuito la convinzione di Fry che in Inghilterra vi fosse un pregiudizio nei suoi confronti, e che quindi alcune sue opere avrebbero potuto meglio essere apprezzate se non portavano la sua firma?

Nel maggio 1921, allo *Summer Show* del *London Group*, Fry presenta "*The Estuary*", "*Auray*", "*Winter London*", "*The Model*". Ma quella che doveva essere una seconda grande conferma in Francia si rivela una amara delusione: al *Salon d'Automne* del novembre 1921 compaiono tre sue opere ("*La Grotte*", "*Vaison*", "*Nature Morte*"); ma deve confessare - sconfortato - che tutti gli artisti del *London Group* hanno venduto, eccetto lui[46]. Non può dunque rifarsi al solito motivo del "*nemo propheta*": eppure anziché ammettere la propria mediocrità preferisce asserire di essere più che mai convinto del proprio modo di dipingere, al punto di aver smesso di invidiare Duncan Grant[47]. L'appuntamento torna l'anno seguente, e nel novembre 1922 Fry espone cinque quadri al *Salon d'Automne*: "*Portrait de Mme. M.*", "*Nature Morte*", "*Le Petit Pont*", "*L'Aloès*", "*St. Tropez*". Il risultato non deve essere stato esaltante, ma nemmeno deludente, e Fry poteva pensare di ripresentarsi - a tre anni di distanza - nella sua patria.

Nel 1923, alla *Independent Gallery*, si tiene una "personale di Fry", esposizione della quale restano tracce assai esigue[48], e stranamente nessun cenno nella corrispon-

[44] B/347, pp. 492-495.
[45] B/347, p. 80; ma altrove lo stesso Sutton parla di *Alpine Club Gallery*.
[46] B/347, p. 517.
[47] B/347, p. 517.
[48] B/347, p. 80.

denza di Fry, che spese buona parte di quell'anno in viaggi. Ma non fu un successo per nulla, nonostante le speranze dell'impresario, quel Percy M. Turner alle cui grandiose prospettive pare che Fry prestasse volentieri orecchio. Durante la sua assenza, due opere sono in mostra al *London Group Spring Show* del 1923: "*Cagnes*" e "*Auray*"; ma nessun compratore interessato, ed ennesima delusione di Fry[49]. Sempre nello stesso anno, poi, Fry è al *Salon d'Automne* con "*Portrait of Robert Bridges*" e "*La Calanque de Mugel*". Più che una situazione di stallo, possiamo vederla come un lento logoramento, nel quale a Fry non riusciva di salvare da una lenta erosione nemmeno le posizioni acquisite. Il tracollo egli lo rischia due anni dopo , quando su invito dell'amico Walter Pach, critico e pittore, pensa di saggiare il pubblico americano. L'esposizione si organizzò alla *J. Brummer Gallery*, in New York, tra il gennaio ed il febbraio 1925[50]. Erano raccolti 23 oli (fra cui i ritratti di R. Bridges e di Lytton Strachey) ed un'altra decina fra acquerelli e disegni: fu un vero disastro ("*my supreme failure*"[51]) ed una grave perdita economica.

I1 colpo dovette essere grande, e non è forse a caso che con il 1925 si notano delle novità, che richiamano - lontanamente - una riedizione delle *Omega:* egli aveva fascino e personalità sufficienti per raccogliere intorno a sé degli artisti, così da poter portare avanti la sua attività di esposizioni circondato da una cerchia di amici che gli evitasse di esporsi troppo personalmente. Le prime avvisaglie si hanno in quella "*Modern Design in Needlework*" tenuta alla *Independent Gallery* nell'ottobre 1925, ove disegni di D. Grant, V. Bell, W. Tryon e Fry sono esposti, dopo essere stati completati da ricami di Mary Hogarth e di altre signore. Ma soprattutto, nel 1926 prende corpo quella *London Artists' Association* della quale si è detto[52], finanziata da persone come L. Keynes, S. Courtauld, L.H. Meyers, F. Hindley Smith, che assicurava un supporto ed uno sbocco commerciale ad un ristretto numero di artisti (dai quali in cambio aveva un diritto di precedenza sulla loro produzione): Fry, la Bell, D. Grant, Adenay, Porter, Bayens e lo scultore Dobson. La prima esposizione della *London Artists' Association* si tenne nel maggio-giugno 1926 alle *Leicester Galleries*, e raccolse un discreto consenso: Fry stesso vendette 7 delle 10 opere esposte. Il supporto economico di cui poteva godere (so-

[49] B/347, p. 543.
[50] B/77bis.
[51] B/347, p. 563.
[52] Vedi Capitolo Primo, ultimo paragrafo.

prattutto nei primi anni, pare di capire) la *London Artists' Association* permise anche una gamma d'azione insolitamente vasta: già sul finire del 1926 il gruppo - incluso Fry - era esposto a Berlino, New York e Pittsburg; e nel novembre 1928 una analoga mostra dal titolo "*Modern English Painters*" ma in realtà ristretta alla *L.A.A.*, era organizzata alle *Marie Sterner Galleries* di New York. Di più, la *London Artists'Association* diede vita pure ad una nutrita serie di personali e retrospettive, nelle quali non si può certo dire che a Fry tocchi la parte del leone; ad ogni modo egli ha uno *show* - senza eccessive aspettative - già nel febbraio 1927: non solo però, bensì (quasi non potesse reggere il peso e il rischio di una personale) insieme a F. Porter[53], che era pure il vicepresidente del *London Group***.** Fry partecipò poi regolarmente alle esposizioni della *L.A.A.* fino alla morte (che coincise anche con lo scioglimento del gruppo) nonostante un grave diverbio nel 1930 con Keynes; nel frattempo Duncan e Vanessa avevano optato per una attività artistica più libera.

Tra il 1926 ed il 1927 si situa l'ultima intensa stagione di esposizione di Fry in Francia: riprende dopo tre anni[54] la partecipazione al *Salon d'Automne* nel novembre 1926, presentandosi con "*Cassis*" e "*Cany, Piace du Marché*". Egli non è pittore popolare - chiaramente - ma il prestigio che gode nel mondo dell'arte deve accompagnarlo all'estero più che in Inghilterra, quando si tratta di operare quella delicatissima scelta che è la collocazione di un quadro in una esposizione. In questo caso, ad esempio, Fry stesso si riconosce addirittura ossequiato per il fatto di essere esposto nella sala principale[55]. Egli comunque non perde l'occasione per restare in Francia, e si fa rappresentare con due opere alla "*Exposition Multinationale d'oeuvres ds peintres français, anglais, allemands, suisses, americains et mexicains*" tenuta a Parigi presso la *Galerie Bernheim-jeune* nel gennaio 1927: "*Cany*" e "*Portrait of Lowes Dickinson*". Ma alla fine anche la Francia, ultimo baluardo delle sue speranze, gli rifiuta quelle soddisfazioni delle quali peraltro era stata avara anche in precedenza: Fry presenta "*Le Jardin de l'Hôtel*" ad una impegnativa "*Exposition d'oeuvres d'artistes Britanniques*" svoltasi alle *Galeries Georges-Petit* (Rue de-Sèze, Parigi) nell'aprile-maggio 1927 con il patrocinio di Sir

[53] Sutton (B/347, p. 100) parla di una mostra a tre, con B. Meninsky.
[54] Assenza anche questa da certificare con dati più precisi.
[55] B/347, p. 598.

J. Duveen; mostra organizzata da un comitato di cui anche Fry faceva parte, e che esponeva tutti i maggiori nomi inglesi del momento. Di fronte alle critiche ricevute in quell'occasione, Fry non può altro - ormai - che chiudersi nella convinzione che il vero talento è garantito dalla approvazione di quattro o cinque persone, e che per un riconoscimento più vasto sono all'opera fattori di intrigo e di propaganda[56].

A 60 anni passati, era tempo di consuntivi: fu incluso in una "*London Group Retrospective Exhibition*" del marzo-maggio 1928, tenuta alle *New Burlington Galleries*, vicino a Gilman e Gore (ormai morti), e Dobson, Grant, Sickert; di quel catalogo Fry scrisse la prefazione[57]. Nel 1931 è invece la volta della *London Artists' Association*, che gli dedica una "*Retrospective Exhibition*" presso le *Cooling Galleries* di Londra: sono quarant'anni di pittura, che tutti insieme danno un'idea della sua ricerca, nella quale egli - scrivendo la prefazione al catalogo[58] - crede di poter asserire un filo di continuità.

Sull'onda della sua nomina, all'inizio del 1933, a *Slade Professor* di Cambridge, diviene più facile esporre; nell'estate di quell'anno si tiene una personale a Londra, presso Agnew, il commerciante d'arte che forse è lo stesso che gli organizza, in ottobre, una mostra alle *Ehrich Galleries*, di New York: fra le altre, vi si vedevano "*Stream to Suffolk*", "*The Deben Estuary*", "*Near Dieppe*", "*Portralt of Aldous Huxley*".

Resta da aggiungere un breve cenno delle esposizioni postume di Fry: già nell'anno successivo alla sua morte, e cioè nel 1935, si tenne in omaggio alla sua opera di pittore la già citata "*Roger Fry Memorial Exhibition*"[59] al *Museum and Art Gallery* di Bristol, nella quale Virginia Woolf pronunciò il suo discorso commemorativo[60]; di carattere meno direttamente celebrativo è "*Paintings and Drawings*"[61], rassegna organizzata nel 1952 alle *Art Council Galleries* di Londra, comprendente non meno di 70 opere di Fry, cui va aggiunto "*Paintings, Watercolours and Drawings*"[62], esposizione tenuta a Colchester (galleria *The Minoires*) nel 1959, consistente di un numero non inferiore di quadri, per lo più non coincidenti con quelli esposti nel 1952. Con "*Vision and Design:*

[56] B/347, p. (598?)
[57] B/407ter.
[58] B/457bis.
[59] B/426.
[60] B/523.
[61] B/440.
[62] B/441.

The life, work and influence of Roger Fry"[63] entriamo in una nuova stagione di *revival*: non è più solo la sua pittura, ma tutta la sua opera, ed anzi l'insieme del suo mondo che si cerca di far rivivere; ad esempio in questa esposizione, tenutasi nel marzo-aprile 1966 (centenario della nascita di Fry) alle *Art Council Galleries* di Londra, ma poi spostatasi in varie città dell'Inghilterra (Nottingham, Leeds, Newcastle, Manchester) fra i 124 pezzi solo un terzo sono quadri di Fry, mentre gli altri mirano ad illustrare lo ambiente artistico che gli stava intorno, compresa una consistente serie di pezzi che erano appartenuti alla sua collezione privata. Naturalmente riguardano da vicino Fry anche le rassegne sul *Bloomsbuty Group*, soprattutto quando si incentrano sull'aspetto artistico di esso: "*Artists of Bloomsbury*"[64], esposta nel 1967 alla *Rye Art Gallery* (Sussex); "*Bloomsbury Painters*"[65] a Londra nell'autunno del 1970, presso la *D'Offay-Couper Gallery*; e "*The Bloomsbury Group*"[66], una rassegna più propriamente documentaria e solo in parte artistica, tenutasi nel 1976 a Londra sotto gli auspici della *National Book League*. Nel rinnovato interesse per la pittura inglese di inizio del secolo[67], poi, è possibile che Fry possa comparire marginalmente pure in altre esposizioni: così è ad esempio in "*Post-Impressionism: Cross Currents in European Painting*"[68], retrospettiva organizzata dalla *Royal Academy* all'inizio del 1980, comprendente 480 opere di artisti europei, fra cui alcune di Fry anteriori al 1910 (una di queste è "*Blythborough: the Estuary*").

Elementi per un catalogo dei quadri di Roger Fry

Parlando delle esposizioni di Fry abbiamo avuto occasione di nominare una settantina di opere, che sono ovviamente solo una parte di una produzione assai più vasta, la quale ammonta certamente a varie centinaia di titoli, anche se è difficilmente rintracciabile.

Anzitutto, per la localizzazione di queste opere si può dire che un corpus assai

[63] B/502.
[64] B/4.
[65] B/39.
[66] B/38.
[67] Ad esempio "*Early Years of New English Art Club*", Birmingham, 1952; "*Decade '10-'20*", *Art Council*, 1965.
[68] B/60.

vasto, probabilmente il più ricco, è in mano a Pamela Diamand (Heybridge, Essex)[69], ma purtroppo manca un catalogo preciso di questa collezione, dalla quale vengono fuori un'inesauribile serie di opere di ogni tipo, che costituiscono non di rado il nerbo delle esposizioni postume su Fry. Importante è pure la *Roger Fry Collection*, nelle *Courtauld Institute Galleries* a Londra, della quale è stato emesso nel 1958 un catalogo[70]; vi è da dire tuttavia che al *Courtauld Institute* finirono più le opere della collezione privata di Fry che non quadri di Fry stesso, anche se nella "*Sala Roger Fry*" ne sono in esposizione permanente un certo numero (assieme a pezzi delle *Omega Workshops*), non tutti di proprietà del *Courtauld* stesso. Al di fuori di queste due collezioni, la localizzazione della produzione artistica di Fry è frammentaria, se lasciamo da parte quella grossa concentrazione di manufatti delle *Omega* che è il *Victoria and Albert Museum* di Londra, cioè esposizione permanente di arte decorativa ed artigianato: ad esempio la Leeds University**,** le cui gallerie già dal 1923 possedevano disegni di Fry[71] (per merito di quel M.E. Sadler, Vice-Cancelliere dell'Università e aperto collezionista di arte contemporanea già dagli inizi de1 secolo), e che anche recentemente devono avere beneficiato - sotto questo punto di vista - per essere la sede di Quentin Bell, egli pure proprietario di numerosi pezzi di Fry; il *King's College* di Cambridge, al quale Fry rimase legato soprattutto attorno agli anni '90 per via delle libere lezioni che là teneva; la *Tate Gallery* di Londra[72]; e numerose collezioni od occasionali proprietari privati: fra di essi**,** correndo i cataloghi, risaltano una collezione privata nel Somerset, un'altra nell'Essex, Mrs. O.B. Taber, Mrs. Denis Smith (che probabilmente è la moglie di un erede di F.H. Smith).

Per un elenco completo delle opere di Fry qui non si potranno che dare indicazioni: anzitutto le tre principali esposizioni postume del dopoguerra[73], che raccolgono più di 100 diversi quadri; per completarle, i cataloghi - quando sono reperibili - di tutte le esposizioni indicate nel precedente paragrafo: lavoro indispensabile, e che non può

---

[69] Ma alcuni pezzi risultano anche in mano a Roger Diamand, che con ogni probabilità è il figlio primogenito di Pamela (Fry) Diamand.

[70] B/50bis. Naturalmente le *Courtauld Institute Galleries* sono molto importanti anche per il Post - Impressionismo in generale (vedi B/59bis).

[71] B/347, pp. 531-532.

[72] Cfr. *Studio*, v. 187, Febr. 1974, p. IX.

[73] B/440, B/441, B/502.

essere sostituito dal breve elenco che faremo seguire, il quale tuttavia può avere una sua utilità nell'offrire una suddivisione di partenza usabile come base per ogni ulteriore acquisizione. Leggendo questo elenco si tenga presente che si approfitterà anche per dare dei cenni sulle riproduzioni che è possibile trovare - assai di rado a colori, tuttavia - delle opere menzionate; e che dati tecnici più completi sulle singole voci - in particolare le dimensioni - si possono trovare nelle fonti che di volta in volta vengono citate.

Vi sono anzitutto alcuni autoritratti di Fry: uno è del 1918[74], ed un altro - assai noto - da porre negli ultimi anni della vita di Fry[75]. Mentre nel primo il personaggio è seduto quasi frontalmente, con la giacca aperta, il panciotto abbottonato, le mani poggiate sulle ginocchia divaricate, con la sinistra che tiene il pennello, ed ha sullo sfondo uno scaffale di libri all'altezza del capo, il secondo ha il personaggio leggermente rivolto a destra, con il volto sensibilmente più anziano, la tavolozza nella destra poggiata tra braccio e ginocchio, lo scaffale di sfondo (che non giunge all'altezza delle spalle) sopra il quale sono poggiati a sinistra una maschera africana ed un vaso di porcellana, a destra una statuetta greca; con riferimento ad una lettera di Fry[76], quest'ultimo potrebbe essere datato 1927-1928, anche se altri[77] lo ascrivono - non si sa su quale base - al 1931. Da Fry stesso sappiamo poi che egli nel 1932 aveva compiuto un altro autoritratto[78], che Helen Anrep criticava talmente per l'aspetto "fanatico", al punto da far proporre a Fry di dipingerne subito un altro; questi due autoritratti, ammesso che si tratti poi effettivamente di due, non sono facilmente identificabili, né tanto meno è possibile senza problemi farli corrispondere a due altre opere che noi abbiamo del tardo Fry, e cioè un "*Self-Portrait*"[79] che lo riprende a mezzo busto, eretto come se fosse in piedi, col cappello ma - a giudicare dalla porta interna che si vede sullo sfondo - non all'aperto; ed un "S*elf-Portrait*"[80] molto simile a quello da noi datato 1927-1928, con la differenza che

[74] "*Self-Portrait*", olio su tela, proprietà del *King's College*, Cambridge; riprodotto in B/347, foto 83, ed in B/51, p. 30.
[75] "*Self-Portrait*", proprietà di Fern Rusk Shapley (Mr. e Mrs. John Shapley secondo B/352); riprodotto in B/347, sovracopertina del secondo volume, a colori; riprodotto anche in B/352, p. 121, ed in B/70, p. 113.
[76] B/347, p. 619.
[77] R/352.
[78] B/347, p. 672; questo autoritratto probabilmente era limitato al volto, pare di comprendere dal contesto.
[79] Olio su tela, proprietà di G. Agnew, riprodotto in B/347, frontespizio del secondo volume.
[80] Nella *National Portrait Gallery*; riprodotto -forse in dettaglio - in B/379, p. 120. Altre riproduzioni di

qui la giacca è più aperta sulla camicia bianca senza panciotto, la tavolozza è tenuta leggermente più in alto, ed il volto forse tradisce qualche anno di più. Autoritratto, come si sa, è anche quello contenuto nel già citato volume *Twelve Original Woodcuts*[81], che raffigura unicamente il volto.

Uno dei principali filoni della pittura di Fry fu la ritrattistica. Egli non si considerava un pittore di ritratti professionista[82], perché detestava dipingere su commissione, ma usò a profusione di questa sua abilità con amici e conoscenti. Potremmo distinguere qui - grossomodo - una cerchia più larga di persone, ritrarre le quali era per Fry segno di amicizia e di omaggio: occasione questa che esigeva un prodotto comprensibile ed accettabile per loro**,** nel qual caso Fry batteva vie abbastanza convenzionali; ma vi era pure una cerchia più ristretta, che era strettamente al corrente della problematica artistica di Fry, e si offriva ad essere ritratta lasciandolo più libero nella sua ricerca.

Se partiamo da famigliari, vi è ad esempio un ritratto ad olio della madre: "*Lady Fry*"[83]; un "*Margery Fry*", che ritrae la sorella più vicina a lui[84]; quadri eseguiti per parenti più o meno lontani, come quello per Mrs. Aubrey, moglie del cugino[85]; oltre ad una serie difficilmente registrabile di lavori meno impegnativi, fra i quali una "*Helen Fry*"[86], ed una "*Helen Anrep*"[87]. Negli anni '90, i due principali ritratti di Fry furono - come sappiamo - "*Portrait of Edward Carpenter*"[88], di cui Fry parla in una lettera come di un'opera abbastanza anticonformista[89], e "*Portrait of G. Lowes Dickinson*"[90]: due degli amici, cioè, (lo scrittore sociale e l'umanista) di quel periodo, assieme a J. McTaggart, filosofo[91], W. Rothenstein (che fece in quegli anni un ritratto a Fry, come del resto

---

autoritratti di Fry: *Art News*, v. 49, Oct. 1950, pp. 24-27; *B.M.*, v. 65, Oct. 1934, p. 233.

[81] B/225.

[82] B/347, p. 619.

[83] Riprodotto in B/347, foto 3.

[84] Circa 1890, olio su tela, Collezione privata nel Somerset; riprodotto in B/490, p. 468.

[85] B/347, p. 619.

[86] Circa 1900, disegno a matita, proprietà di Pamela Diamand; riprodotto in B/490, p. 469.

[87] 1925, disegno a penna, proprietà di Pamela Diamand; riprodotto in B/347, foto 84.

[88] 1894, *National Portrait Gallery* (London), olio su tela, riprodotto in B/347, foto 5.

[89] B/347, p. 156.

[90] 1895, ora - secondo il Sutton – al *King's College* di Cambridge. Forse è questo che - come si diceva - fu esposto nella rassegna internazionale del gennaio 1927 a Parigi, poiché l'altro "*Portrait of G. Lowes Dickinson*" è del 1929 (olio su tela, *King's College*; riprodotto in B/347, foto 7) .

[91] Cfr. "*John McTaggart*", pastello e carboncino, proprietà di Pamela Diamand; riprodotto in B/347, foto 4.

W. Sickert), R. Trevelyan, Ch. Ashbee, N. Wedd, R. Bridges (il poeta, che solo tardi ebbe da Fry un ritratto[92], esposto - come abbiamo visto - nel 1923 sia alla *Independent Gallery* che al *Salon d'Automne*); e Fry conobbe a Cambridge anche quel W.H. Macauley che in anni tardi doveva ritrarre[93] non senza difficoltà dovute alla sua cattiva dentatura[94].

Più di dieci anni dopo la cerchia sarà cambiata, allargata, ancora più stimolante, e definitiva; comprende ad esempio *Vanessa Bell,* per la quale Fry dal 1911 nutrirà a lungo legami di affetto, solo per poco tempo ricambiati: ed ecco allora un noto "*Vanessa Bell*"[95], che non è certo il primo, poiché Quentin Bell ha ad esempio un'altra "*Vanessa Bell*"[96], e Pamela Diamand uno "*Sketch of Vanessa Bell*"[97]; comprende Virginia Woolf, della quale resta per lo meno un ritratto[98]; comprende Olive Bell[99], e tutta una serie di personaggi che gravitando attorno al *Bloomsbury* (anche se non erano direttamente artisti essi stessi, bensì collezionisti, amatori, amici) entrano anche nel catalogo dei ritratti di Fry: Lady Strachey[100], Molly MacCarthy[101] (la moglie di Desmond MacCarthy che invece non posò mai per Fry nonostante questi se lo fosse più volte ripromesso[102]), Logan Pearsall Smith[103], F. Hindley Smith[104], Bertrand Russell[105].

Testimonianza delle intense amicizie che Fry coltivò in Francia, vi sono due ri-

---

[92] "*Portrait of Robert Bridges*", olio su tela, proprietà di Lady Bridges; riprodotto in R/347, foto 102 ed in *B. M.*, v. 42, May 1923, p. 255. Fry fece il ritratto anche della figlia di R. Bridges (B/347, p. 701).
[93] "*Portrait of W.H. Macauley*",1930, *King's College*, Cambridge.
[94] B/347, p. 648; . ma a p. 733 si afferma inspiegabilmente che il ritratto è del 1927.
[95] Circa 1918, olio su tela, Collezione Rieff; riprodotto in B/347, foto57, in B/51, p. 30, e in B/490, p. 468.
[96] Circa 1911, olio su carta, proprietà, di Quentin Bell, esposto in B/38 col n.80.
[97] Circa 1912, matita e acquerello, esposto in B/38 col n. 81.
[98] "*Virginia Woolf*", olio su tavola, proprietà della *D'Offay-Couper Gallery* (London); riprodotto in B/347, foto 56.
[99] "Clive Bell", olio su tela, di proprietà. di Mrs. Barbara Bagenal (secondo B/347, ove è riprodotto come foto 58); nella *National Portrait Gallery*, di Londra secondo B/38 (catalogo dell'esposizione ove comparve col n. 32, e che lo riproduce nella foto 20): le due indicazioni non si escludono necessariamente. Altra riproduzione in B/51, p. 30.
[100] B/347, p. 508.
[101] B/347, p. 534.
[102] B/347, p. 534.
[103] 1922. La localizzazione di questo quadro è ora sconosciuta (B/347, p. 526).
[104] "*Portrait of F.Hindley Smith*", olio su tela, localizzazione sconosciuta; riprodotto in B/347 foto 101.
[105] Riprodotto su *Gazette des Beax Arts*, s. 6, v. 79, Févr. 1972, Suppl., p. 143.

tratti di Simon Bussy: "*Simon Bussy, early*"[106] e *"Simon Bussy*"[107]; si conoscono un "*Charles Mauron*"[108], una "*Marie Mauron*"[109]; e vi è anche un "*Portrait of André Gide*"[110] eseguito durante una visita di questi in Inghilterra.

Attorno agli anni 1915-1918 l'attività ritrattistica di Fry pare intensa, e si concentra su una serie di figure femminili che frequentavano l'ambiente delle *Omega*: per lo più giovani, ad eccezione di Lalla Vandervelde[111]; le altre sono la poetessa Iris Tree[112], l'attrice Viola Tree[113], Helen Dudley (ex-fidanzata di Bertrand Russell)[114], la studiosa di arte Angela Lavelli[115], le scrittrici Amber Blanco White[116] ed Edith Sitwell[117], e la collaboratrice - come sarta - delle *Omega* Gabrielle Soëne[118]. Il personaggio più ritratto in questo contesto é tuttavia l'artista Nina Hamnett: si conoscono due opere con questo titolo[119], cui si aggiunga "*Nina Hamnett at the Virginals*"[120]; il migliore però forse è un altro ancora: "*Portrait: N.H.*", esposto nel luglio 1917 a Birmingham[121]; essa poi fece da modella in più di un'occasione, come vedremo[122].

Vanno ricordati ancora i ritratti di personaggi del mondo dell'arte, che Fry fece negli anni '20: della pittrice ebeo-polacca Mela Muter[123] e della ballerina Lydia Lopo-

---

[106] Olio su pannello di legno, proprietà di Barbara Bagenal; esposto in B/38 col n. 85.
[107] Forse del 1928 (vedi B/347, p. 623), olio su tavola, già proprietà di Roger Senhouse, ora defunto; riprodotto in B/347, foto 103.
[108] Olio su tavola, *King's College* (Cambridge); riprodotto in Sutton, foto 81.
[109] Disegno a matîta, proprietà di Pamela Diamand; riprodotto in B/347, foto 80.
[110] 1918, olio su compensato, proprietà di André Varin; riprodotto in B/347, foto 80 ed in B/490, p. 469.
[111] "*Portrait in Yellow Dress, Madame Lalla Vandervelde*", 1917-1918, olio su tela, proprietà di Michael McCarthy; riprodotto in B/347, foto.74.
[112] "*Portrait of Iris Tree*", Collezione Privata, Londra. Riprodotto in B/479, foto 8 a p. 149. Sutton (B/347, p. 754) lo dice di proprietà di Pamela Diamand, facendo sorgere il sospetto dell'esistenza di un altro ritratto, o di una confusione col ritratto della sorella.
[113] B/347, pp. 421-422.
[114] B/347, p. 406.
[115] "*Angela Lavelli*", disegno a matita, proprietà di Pamela Diamand; riprodotto in B/347, foto 75.
[116] B/347, p. 406.
[117] Nel 1918. Riprodotto in *Apollo*, v. 96, Sept. 1972, p. 241; ed in *B .M.*, v. 118, June 1976, p. 47.
[118] "*Portrait of Gabrielle Soëne*", 1919, dal 1959 al *Metropolitan Museum of Art* (New York), dono di Pamela Diamand; riprodotto in B/479, p. 185, foto 113.
[119] "*Nina Hamnett*","circa, 1918, olio su cartoncino, proprietà di Roger Diamand, esposto in B/502 col n. 81; "*Nina Hamnett*", 1918, olio su tela,*Weetwood Hall* (Leeds University); riprodotto in B/347, foto 73.
[120] 1918, disegno con penna e inchiostro, proprietà di Mrs. Denis Smith; esposto in B/502 col n.98.
[121] Dipinto nel 1917, *Fry Collection* (*Courtauld Institute Galleries*); riprodotto in B/479, foto 99 a p.191.
[122] Ad esempio la xilografia di *Twelve Original Woodcuts* riprodotta in B/32, p. 79 è certamente ispirata a Nina Hamnett.
[123] Esposto nel 1923, probabilmente alla *Independent Gallery*, ma con ogni probabilità da identificare con

kova[124]. Negli anni '30 Fry ritrae ancora, ma quasi che i volti amici ormai siano esauriti, o invecchiati, i suoi personaggi sono più occasionali: Mrs. Mary Marshall, la moglie del famoso economista[125], una ex-professoressa di Oxford[126], e la baronessa ucraina Moura Burberg[127].

Sempre nell'area dei ritratti stanno una serie di studi: "*Portrait*"[128], "*Portrait Study*"[129], "*Portrait*"[130], e probabilmente una massa enorme di altri materiali minori e preparatori. Roger Fry si cimentò anche nel nudo, ma pare che abbia prodotto solo un vero quadro su tale soggetto[131]; gli altri - essi pure invariabilmente seduti - sono poco più che schizzi, anche se interessanti: "*Nude in a chair*"[132], "*Nude seated model*"[133], "*Seated nude*"[134].

Rari - e ristretti anch'essi alla cerchia di amici - i quadri a soggetto, ove l'attenzione non è volta esclusivamente ritrarre il personaggio in posa, ma l'insieme della composizione: agli anni di Cambridge risale forse "*Rowing at Cambridge*"[135]; del 1916 è un disegno di giocatori di scacchi di cui oggi non si sa più nulla[136]; del 1920 "*Round Table*"[137], del quale resta anche uno *sketch* preparatorio[138]; del 1930 circa è

"*Portrait de Mme. M.*" esposto al *Salon d'Automne* del 1922; ora nella Collezione Rieff. A sua volta la Muter fece il ritratto di Fry, che si trova nella medesima collezione (B/347, p. 533, p. 735).

[124] Esposto nel 1923, assieme al precedente.

[125] 1931, localizzazione sconosciuta (vedi B/347, p. 653).

[126] 1932 (B/347 p. 672).

[127] 1933, in proprietà della baronessa Burberg; molti *sketches* preparatori sono nella collezione di Pamela Diamand (B/ 347, p. 693).

[128] 1904; riprodotto in *Studio*, v. 169, March ,1965 p. 65; ed in *Apollo*, v. 13, March 1931, pp. 199-200; probabilmente esposto nella retrospettiva del 1931.

[129] Disegno; riprodotto in *B.M.*, v. 42. May 1923, p. 255; probabilmente esposto alla *Independent Gallery* nel 1923.

[130] Circa 1911, carboncino; il modello è probabilmente Vanessa Bell; Leeds University; esposto in B/38, col n.79.

[131] B/347, p. 512 parla di un grosso nudo, ottenuto facendo posare una modella nella serra della casa di Fry a Dalmeny Avenue nel luglio 1921; era inteso per il *Salon d'Automne*, e va con ogni probabilità identificato in "*La Grotte*".

[132] 1917, disegno a matita, riprodotto in B/32 p. 47; esposto in B/502 col n. 97 e ivi riprodotto. Il modello è Nina Hamnett. In proprieta di Pamela Diamand.

[133] Circa 1918, penna su carta, Leeds University; esposto in B/503 col n. 99. Anche qui probabilmente il modello è Nina Hamnett.

[134] Carboncino, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/ 502 col n. 105.

[135] Pastello e carboncino, proprietà di Pamela Diamand; riprodotto in B/347, foto 6.

[136] I due personaggi ritratti erano probabilmente Leonard Woolf e Sidney Watelow (cfr. B/347, p. 402).

[137] *The Mayor Gallery* (London); riprodotto in B/479, foto 118 a p. 197. Eseguito in Francia e rappresentante il pittore Jean Marchand con la pittrice Sonia Lewitska e la moglie di M. Gimond.

"*Marie Mauron in the kitchen of Mas Blanc*"[139].

Più vicini all'intento ritrattistico sono invece quei quadri che prendono a tema non tanto degli individui quanto dei "tipi": "*Seated Turkish Woman*"[140], "*Three Seated Women*"[141], "*The Gipsy*"[142], "*The Gipsies*"[143]**;** ed una copiosa serie di popolani francesi, dei quali Fry amava riempire i suoi taccuini[144]: "*French Peasant Woman*"[145], "*Study for French Peasant Woman*"[146], "*A French Peasant Woman*"[147] , "*A French Peasant*"[148]. Una menzione esplicita meritano anche le uniche due - pare - composizioni che Fry dedicò alla Prima Guerra Mondiale, un tema che molti artisti - più patrioti e meno pacifisti di quelli della cerchia del Bloomsbury - trattarono con maggiore ampiezza: "*Kaiser*" e "*German General Staff*", già citati per le esposizioni rispettivamente dei 1915 e del 1917.

Più ridotta - nel catalogo di Fry - la presenza di "nature morte": esse paiono restringersi a dopo il 1910 e, ampliando un suggerimento di Cézanne, preferiscono ritrarre manufatti anziché oggetti naturali: "*Washstand* "[149], "*Miniatur Still Life*"[150], "*Chair with a Bowl and Towel*"[151], "*Still Life with Italian Painting*"[152]. Fry dipingeva volentieri - come sappiamo - anche soggetti floreali: oltre ai titoli già indicati, sono noti "*The Lily*"[153], "*Nasturtiums*" e "*Hollyhocks and Chrysanthemus*"[154], "*Flowers*"[155]. Quasi per

---

[138] 1920, Collezione privata, Londra; qui i personaggi sono quattro, con aggiunta di Marcel Gimond.
[139] Circa 1930, acquerello, Collezione privata (Essex); esposto in B/440 col n. 68, in B/441 col n. 74, ed in B/502 col n. 104.
[140] 1911, olio su cartoncino, proprietà di Mrs. O.B. Taber; esposto in B/502 col n. 69.
[141] Circa 1915, olio su pannello, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/502 col n. 78.
[142] 1918, olio su tela, proprietà di Mrs. Denis Smith; esposto in B/502 col n. 80.
[143] 1933, olio su tela, proprietà di Roger Diamand; esposto in B/502 col n.93.
[144] Ad esempio una coppia ritratta in treno nel 1921: B/347, pp. 512-513.
[145] 1919, tela, proprietà di Mrs. O.B. Taber; esposto in B/441 col n. 16, ed in B/502 col n. 84.
[146] 1919, disegno a matita su un quaderno di schizzi (è lo stesso personaggio del quadro precedente), Collezione privata (Essex); esposto in B/502 col n. 103.
[147] 1919, disegno a matita, proprietà di Pamela Diamand; riprodotto in B/347, foto 89.
[148] 1919, disegno a matita, proprietà di Pamela Diamand; riprodotto in B/347, foto 90.
[149] Circa 1917, acquerello, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/441 col n.71, ed in B/502 col n. 102.
[150] 1917, olio su tela, Collezione privata (Essex); esposto in B/441 col n. 29, ed in B/502 col n. 79.
[151] 1917, acquerello, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/502 col n. 100, ed ivi riprodotto.
[152] Circa 1918, olio su tela, Collezione privata (Somerset); esposto in B/441 col n.33, ed in B/502 col n. 83. Il dipinto italiano è quella "Crocifissione" di Scuola Veneziana di cui si è detto a proposito della collezione privata di Fry.
[153] Esposto nello *show* del 1917, e allora acquistato dalla *Contemporary Art Society*.
[154] Risalenti ai medesimi anni e quasi certamente esposti nella stessa occasione del precedente.

nulla, invece, lo interessò ritrarre animali: è documentato solo un "Toro"[156]. Poco vi è da dire anche dei disegni astratti di Fry: dei tre esposti alla *Alpine Club Gallery*, è possibile vederne uno in riproduzione[157], ma la localizzazione dell'originale è sconosciuta.

Invece il secondo grande filone della pittura di Fry, e probabilmente quello nel quale egli ha riversato il maggiore impegno di ricerca artistica, è la paesaggistica. A parte i quadri dipinti in Inghilterra, che nonostante quanto ci si potrebbe aspettare non sono la maggioranza ("*Near Blythborough*"[158], "*Blythborough: the Estuary*"[159], "*Beechen Tote*"[160], "*Terrace: Garsington*"[161]), innumerevole sono quelli che portano il nome di località da Fry visitate nei suoi frequenti viaggi: in Turchia ("*Near Brussa*"[162]), in Italia ("*Tivoli*"[163], "*S.Giorgio a Maggiore*"[164]), in Spagna ("*Segovia to Zamoramala*"[165], "*Outside Avila*"[166]); ma soprattutto, come ben sappiamo, in Francia, particolarmente dal 1912 in poi: "*South of France Landscape*"[167], "*Landscape in South of France*"[168], "*Farm Building, France*"[169], "*Fort St. André, Villeneuve les Avignon*"[170], "*Vallée de Vaison*"[171], "*La Fontaine Noire*"[172], "*Clematis*"[173], "*Phlox*"[174] "*Entrance to Cassis*" e

---

[155] Riprodotto in *Fine Arts*, v. 18, May 1932, p. 33.

[156] Disegno; riprodotto in *B.M.*, v. 44, Jan. 1924, p. 44; probabilmente eseguito in Spagna durante il viaggio dell'anno precedente, come appare dal titolo, che per l'appunto è spagnolo.

[157] B/479, foto 86 a p. 143.

[158] Circa 1890, olio su tela, proprietà di Lady Younger; esposto in B/502 col n. 66.

[159] 1892/1893, olio su tela, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/60; riprodotto in *Apollo*, v. 111, Jan. 1980, p. 53.

[160] Circa 1903, acquerello, probabilmente in una Collezione privata americana (cfr. B.347, p. 215).

[161] 1919; riprodotto in *Apol1o*, v. 94, Oct. 1971, p. 305; ed anche in *B.M.*, v. 113, Oct. 1971, p. LXXVI.

[162] 1911, olio su cartoncino, proprietà di Mrs. O.B. Taber; esposto nella retrospettiva della *London Artists' Association* del 1931, e in B/50 col n. 70.

[163] Quello esposto, come si diceva, nella *Whitechapel Gallery* nel 1910, ed allora acquistato dalla *Contemporary Art Society*.

[164] 1899, acquerello, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/502 col n. 94.

[165] 1923, disegno a matita, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/441 col n. 77, ed in B/ 502 col n. 107.

[166] 1923, acquerello, proprietà di Pamela Diamand esposto in B/441 col n. 75, ed in B/502 col n. 107. Per la Spagna, vi è poi tutta la serie di disegni the comparvero come illustrazioni a *A Sampler of Castile*, (B/238; vedi B/347, pp. 548-549).

[167] Circa 1912, olio su cartoncino, proprietà di Pamela Diamand ma in prestito permanente alle *Courtauld Institute Galleries*; esposto in B/502 col n. 72.

[168] Circa 1918, disegno a penna e inchiostro; Leeds University; esposto in B/38 col n. 84.

[169] Riprodotto in *Connoisseur*, v. 164, Febr. 1967, p. 108.

[170] 1913, *The Mayor Gallery* (London); riprodotto in B/479, foto 54 a. p. 87.

[171] Acquistato nel 1922 da F.H. Smith (B/347, p. 749), e che probabilmente non si identifica con "*Vaison*", esposto nel 1921 al *Salon d'Automne*.

[172] 1923, olio su tela, Collezione privata (Somerset), 32 x 38 pollici, esposta in B/ 440 col n. 35 ed in

"*Cassis*"[175], "*St. Remy, Olives in Flower*"[176], "*The Well at Mas d'Angirany*"[177], "*Auxerre*"[178], "*Near Dieppe*,"[179], "*Gateway of Van Gogh's Asylum at St. Remy*"[180].

In alcuni dei quadri appena citati il paesaggio architetturale si mescola a quello naturale, ma talvolta quello arriva a prevalere nettamente si questo: il famoso "*St. Stefano, Bologna*"[181], "*Street Scene, Bologna*"[182], "*St. Stefano, Bologna: Cloister*"[183]; "*The C1ock Tower*"[184], "*Colonnade*"[185]; ed altri non facilmente databili: "*Cluny Abbey*"[186], "*Falaise*"[187], "*Roman Bath*"[188], "*Brantôme Weir*"[189].

Si dovranno poi aggiungere paesaggi più anonimi, nei quali la mancanza di riferimento geografico rivela - a volte - la ricerca di effetti ancora più scarni ed intensi: "*Landscape with Shepherd*"[190], "*Lake with Boatman and Swans*"[191], "*River with Poplara*"[192], "*With Road and Farm*"[193], "*The Terrace*"[194], "*Village Landscape*"[195], "*The*

B/502 col n. 89 (e in questo ultimo catalogo anche riprodotta). Il medesimo quadro viene riprodotto in B/347, foto 105, con indicazioni (cm. 68 x 81.2 = pollici 26 e 3/4 x 32, proprietà della Università di Nottingham) che fanno pensare alla possibile esistenza di un quadro omonimo.

[173] Circa 1925, olio su Pannello, Collezione privata (Somerest); esposto in B/502 col n. 86.

[174] Circa 1925, olio su pannello, proprietà di Mrs. O.B. Taber; esposto in B/502 col n. 87.

[175] Ambedue esposti nel maggio 1926 alla prima mostra della *London Artists' Association*; il secondo è probabilmente da identificare con il "*Cassis*" presentato al *Salon d'Automne* di quell'anno.

[176] Circa 1927, olio su tela, proprietà di Roger Diamand; esposto in B/441 col n. 34 ed in B/502 col n.90.

[177] Circa 1930, olio su tela, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/502 col n. 91.

[178] Forse esposto nella retrospettiva del 1931; riprodotto in *Apollo*, v.13, March 1931, ed ancora in *Apollo*, v. 32, Nov. 1940, p. 114.

[179] Olio su cartoncino, proprietà di Pamela Diamond; esposto in B/440 col n. 33, in B/441 col n. 36, ed in B/502 col n. 85. Probabilmente va identificato con quello esposto nel 1933 a New York.

[180] Riprodotto in *Art Digest*, Oct. 15, 1933, p. 9, e quasi certamente esposto alle *Ehric Galleries* di New York nel 1933.

[181] 1913, olio su tavola, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/440 col n.6, in B/441 col n. 44, ed in B/502 col n. 75 (qui anche riprodotto). Riprodotto pure in *Apollo*, v.80, Oct. 1964, p. 264; in *Arts*, v. 52, May 1978, p. 18; ed in B/347, foto 46.

[182] 1913, olio su compensato, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/502 col n. 74.

[183] 1913, olio su legno, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/440 col n. 7 ed in B/502 col n. 76.

[184] Circa 1913, acquere1lo, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/441 col n. 68 (veniva datato Roquebrune, 1915), ed in B/502, col n. 101.

[185] Circa 1913, acquerello, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/441 col n. 67 (veniva datato "Roquebrune, 1915), ed in B/502 col n. 96.

[186] Olio su cartone, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/441 col n. 27 ed in B/502 col n. 88.

[187] Acquerello, proprietà di Pamela Diamand; riprodotto in B/347, foto 45.

[188] Riprodotto in *Creative Art*, v. 6, Apr. 1930, p. 241.

[189] Olio su tela, proprietà,di Roger Diamond; riprodotto in B/347, foto 104.

[190] Dipinto nel 1891 a Roma, olio su tela, Collezione privata (Somerset); esposto in B/502 col n. 67.

[191] Circa 1900, acquerello, proprietà di Mrs. O.B. Taber; esposto in B/502 col n. 95.

[192] 1911, olio su tela, di Pamela Diamand, ma probabilmente ora alla *Tate Gallery*; esposto in B/441 col n. 55, ed in B/502 col n.68 (ivi illustrato); riprodotto anche in *Studio*, v. 171, May 1966, p. 220 ed in

Barn"[196], "*Landscape with House*"[197].

E da'ultimo gli interni, che occuparono Fry solo raramente: "*Intern, Bo-Peep Farm*"[198], "*Provincial Kitchen*"[199], "*The Church of Ramatuelle*"[200].

Vi sarebbe da aggiungere poi quell'infinità di bozzetti, schizzi, prove, disegni occasionali che Fry deve avere prodotto in continuazione, nelle sue lettere, nei suoi quaderni di viaggi, nelle sue carte di studio non meno che nel suo *atelier* o nel suo laboratorio: ma la loro ricerca riveste una importanza ridotta, in ragione della sua certo non eccelsa statura di pittore, anche se è verosimile che molto di questo materiale continuerà per qualche tempo ad emergere; ma anche numerosi altri quadri che Fry intese offrire al pubblico restano certamente da catalogare: ad esempio abbiamo cenni di opere che - dalle descrizioni - probabilmente non rientrano fra quelle finora citate[201].

Se pero riversiamo idealmente i quadri menzionati nel corso del precedente paragrafo dentro le suddivisioni operate in questo paragrafo, abbiamo ottenuto in totale - ad esclusione delle xilografie e delle litografie - il seguente elenco di pezzi: 4 autoritratti; 2 copie di autoritratti di altri artisti[202]; 5 ritratti di famigliari; 7 ritratti di amici del periodo di Cambridge[203]; 5 ritratti di intimi del *Bloomsbury*; 7 ritratti di altri amici della cerchia del *Bloomsbury*[204]; 5 ritratti di amici francesi; 16 ritratti femminili attorno agli anni 1912-1925[205]; 5 ritratti di altri personaggi verso la fine della. sua vita[206]; 3 studi

---

B/479, foto 63 a p. 86.

[193] Circa 1912, olio su tela, proprietà di Roger Diamand; esposto in B/502 col n. 71, e ivi riprodotto.

[194] Circa 1912, olio su cartoncino, Collezione Rieff; esposto in B/502 col n. 73.

[195] 1915, su cartoncino, proprietà di Pamela Diamand; esposto in B/502 col n. 77.

[196] Circa 1916; riprodotto in B/479, plate VI, tra pp. 224-225, a colori.

[197] 1920, gesso nero, Leeds University; esposto in B/38 col n. 82.

[198] 1918, olio su tela, Collezione privata; esposto in B/ 440 col n. 13 ed in B/502 col n. 82.

[199] Esposto nel 1920 alla *Independent Gallery*; riprodotto in *B.M.*, v. 37, July 1920, p. 53.

[200] Acquistato nel 1922 da F.H. Smith, che lo offrì alla *City Art Gallery* di Manchester, la quale lo rifiutò (cfr. B/347, p. 526 e p. 749).

[201] B/347, p. 531, per un paesaggio dipinto ad Avignone con H. Doucet e ritrovato a Leeds; p. 581 per un paesaggio con un grosso ippocastano, realizzato nei pressi di Chablis nel 1925.

[202] Vedi la nota 34 e 35 di questo Capitolo. Qui non si prendono in considerazione le "copie" di *Old Masters* di cui si parla in quel medesimo contesto.

[203] Aggiungendovi cioè "*Portrait of Mrs. Shiller*", esposto nell'autunno 1893.

[204] Aggiungendo il ritratto di Lytton Strachey, esposto nel 1925 a New York.

[205] Aggiungendovi cioè "*Portrait de Mlle. S.*" e "*Portrait de Mlle. R.*", esposti net 1912.

[206] Aggiungendovi cioè "*Portrait of Aldous Huxley*", esposto nel 1933.

umani[207]; 4 nudi; 5 quadri a soggetto; 14 ritratti di "tipi"[208]; 10 nature morte[209]; 6 quadri floreali[210]; 1 disegno di animali; 3 quadri astratti[211]; 57 paesaggi - tra naturalistici e architettonici - geograficamente identificati[212] e 18 senza riferimento geografico[213]; 4 interni[214]. In tutto dunque 180 pezzi, che costituiscono un *corpus* sufficientemente rappresentativo, almeno in via preliminare, per uno studio più approfondito dell'itinerario artistico di Fry.

[207] Aggiungendovi cioè "*The Model*", esposto nel 1921.

[208] Includendo cioè "*Un vagabond*", esposto nel 1912; "*Armenian*", esposto nel 1919; "*Les deux Orphelines*", esposto nel 1920.

[209] Includendovi cioè "*Nature morte*", esposto nel 1912 a Parigi; "*A White Pot and Plate*" e "*Still Life*", esposti nel 1917 a Birmingham (quest'ultima forse da identificare con "*Still Life*" presentato nella *Spring Exhibition* 1917 del *London Group*); "*Red Hat*", esposto nel 1919; "*Nature Morte*", esposto al *Salon d'Automne* nel 1921; e "*Nature Morte*", esposto nel medesimo *Salon* del 1922.

[210] Aggiungendovi cioè "*Dahlias*", esposto nel 1917 a Birmingham; e "*L'Aloés*", esposto nel 1922.

[211] Quelli presentati nel 1915 alla *Alpine Club Gallery*.

[212] Dieci inglesi (con l'aggiunta cioè di "*Cowdray Park*", esposto nel 1903; "*Firle Park*", dipinto nel 1918 - vedi B/347, p. 439 - ed esposto nel 1919; "*Cambridge*", esposto nel 1919; "*Winter London*", esposto nel 1921; "*The Deben Estuary*" e "*Stream to Suffolk*", esposti nel 1923), due della Turchia (con l'aggiunta cioè di "*Pays d'Anatolie*", esposto nel 1912), sette italiani (con l'aggiunta cioè di "*Calanque du Mugel*" esposto nel 1923 al Salon d' Automne), tre spagnoli (con l'aggiunta cioè di "*Castles in Spain*", esposto nel 1906), trentacinque francesi (includendovi cioè "*La Roche Guyon*", esposto nel 1893; "*Thaon*", "*Château d'Avonges*", *Vallée des Roches*", "*Château de Brecy*", esposti net 1906; "*Nogent Leroy*" e "*Magny*", esposti net 1907; "*Chauvigny*", esposto nel 1912; "*St. Maxime: Dawn*" esposto nel 1917; "*La Rivière de Sainte Avoye (Morbihan)*", esposto nel 1920; due "*Aurey*" che non paiono identificarsi: esposto 1'uno nel *Summer Show* 1921 del *London Group* - e che potrebbe trovarsi al *King's College*: B/347, p.488 - e l'altro nello *Spring Show* 1923 del medesimo *London Group*; "*St. Tropez*", esposto net 1922; *Cagnes*", esposto nel 1923; "*Cany. Place du Marché*" e "*Cany*", esposti rispettivamente nel 1926 e 1927).

[213] Aggiungendovi cioè "*The Golden Barge*", esposto nel 1893; "*L'Hôtel Garni*", esposto nel 1912; "*The Pond*" e "*House by the Mediterranean*', esposti nel 1927; "*Landscape*", esposto nel 1919; "*The Estuary*", esposto nel 1921; "*Le Petit Pont*", esposto nel 1922; "*Le Jardin de 1'Hôtel*", esposto nel 1927.

[214] Aggiungendovi cioè "*Un coin de 1'Atelier*", esposto nel 1912.

C A P I T O L O Q U I N T O
L' ITINERARIO ARTISTICO DI ROGER FRY

Il problema di ricostruire lo sviluppo artistico di Fry

Una ricerca sull'itinerario artistico di Roger Fry è complessa e difficile. Occorrerebbe uno studio accurato e dal vivo della sua sparsa produzione, poco nota e documentata proprio là dove si sarebbe indotti a sospettare momenti cruciali di maturazione. E sarebbe un lavoro pionieristico, perché poco o nulla è stato scritto su Fry pittore[1], se non una serie di facili luoghi comuni sul suo gusto per la struttura formale del quadro, attinto dai Maestri Italiani e poi riscoperto clamorosamente in Cézanne attorno agli anni '10, per poi concludere con il giudizio da sempre ripetuto che la produzione più matura di Fry ha finito per divenire una copia troppo fredda e concettuale delle istanze dei suoi maestri francesi.

Cose, tutte queste, che hanno una loro rudimentale verità, ma che meritano una più puntuale documentazione ed una più circostanziata formulazione, senza della quale non si potrà certo dire di avere definitivamente fatto i conti con Fry pittore. Tanto più che quelle semplificazioni sbrigative non rendono giustizia all'impegno e all'onestà con la quale Fry cercò la sua strada: un cammino lungo, tutt'altro che lineare, all'interno del quale è dibattuto se si possa o no trovare un filo di continuità.

Qui, all'insegna di quel carattere di "Introduzione" che si è voluto dare a questa ricerca, si cerchérà di offrire per sommi capi una possibile ricostruzione dello sviluppo della pittura di Fry, decifrando i segnali che vengono dalla sua corrispondenza e da suoi passaggi autobiografici, e nel contempo si vedrà di delineare brevemente il complesso panorama dei movimenti artistici a contatto coi quali egli di tempo in tempo si mosse, per registrare le sue reazioni e le sue prese di posizione: non tanto nella sua veste di critico ma - ammesso che sia possibile fare una separazione del genere - in quanto la pit-

[1] Vedi le indicazioni alle note 48, 49, 50 del Capitolo Secondo.

tura dei suoi contemporanei costituiva per lui un diretto motivo di confronto sulla propria produzione artistica.

L'iniziale bagaglio estetico-artistico di Fry

E' nel 1889 che Fry inizia la sua attività di pittore a tempo pieno, ma sarebbe certamente un grave errore trascurare il punto di partenza del suo itinerario. Forse troppo frettolosamente si è affermato che nella sua famiglia quacquera le inclinazioni estetiche erano rigorosamente represse: certamente la ricchezza della sua sensibilità fu compressa, la libera espressione delle sue emozioni fu impedita da un indotto sentimento di pudore, il suo - forse sentito come troppo femminile - vivissimo amore per i fiori fu incanalato verso interessi botanici; ma egli trovò delle aree di sfogo, nelle quali riversare - con foga tanto più ardente - il suo mondo interiore da ogni parte costretto: ed una di queste fu appunto l'arte.

E' strano come nessuno abbia messo in risalto due fatti: il primo - oggettivo e che potrebbe essere casuale - è che nella famiglia di Fry si praticava la pittura: sua madre era una discreta acquerellista dilettante oltre che scrittrice di racconti, la zia materna era acquerellista ad un livello ancora migliore, ed il marito di questa - Alfred Waterhouse - oltre che architetto era acquerellista pure lui, tanto che le sue opere si esponevano in occasioni di tutto rispetto[2]. Il secondo fatto è che la corrispondenza di Fry, per lo meno fino ai 30 anni, rivela un continuo filo di confronto con la madre a proposito delle sue esperienze estetiche, che indubbiamente è il proseguimento di un rapporto iniziato assai prima: un rapporto nel qua le evidentemente il piccolo Roger - che sappiamo in forte dipendenza psicologica dalla madre fino ad età avanzata - era più che altro ricettivo. Constatando che con il padre - invece - Fry non parla d'arte se non da un punto di vista assai teorico o per questioni più concrete (di carriera, di schieramenti, di affari), possiamo identificare un'area assai circoscritta nella quale Fry coltivò fin da ragazzo una ristretta conoscenza ed un entusiasmante apprezzamento per la pittura: la tradizione inglese del paesaggio ad acquerello, alla quale lo iniziò sua madre, e che fu da lui inten-

[2] B/347, p. 117.

samente vissuta come possibilità di comunicare impressioni, rivelare sentimenti, sfogare immaginazioni altrimenti banditi nella repressiva atmosfera della educazione vittoriana. I riscontri nei dati sono troppo puntuali perché si possa scartare questa ipotesi.

Notizie precise ed esplicite sulle preferenze artistiche che la madre alimentò nel piccolo Roger non sono disponibili; ma possiamo in linea generale notare che Fry, fino a quando si mise a praticare la pittura, a viaggiare e a studiare la storia dell'arte italiana, cioè grossomodo fino attorno al 1890, dimostra di conoscere con grande competenza tutta la gamma degli acquerellisti inglesi, dai grandi del passato a quelli della generazione appena precedente, ma nulla più. Ad esempio, andato a visitare un'esposizione a Manchester, ne fa argomento di una lettera alla madre[3], alla quale spiega di avere anticipatamente acquistato il catalogo *per dedicarsi solo ai quadri che più lo interessavano*: sono tutti acquerellisti, alcuni dei quali noti (S.Prout, D. Roberts), altri meno; ma quel che è importante è che egli dimostra una tale familiarità con il settore da poter dire con conoscenza di causa - a 21 anni - che H. Hunt era poco felicemente rappresentato, mentre di A.M. Hunt vi erano diversi acquerelli *che egli non aveva mai visto prima*; senza contare che egli può nominare a memoria i pezzi firmati dallo zio A. Waterhouse. E ancora, quando Fry nei suoi anni di Cambridge mise a disposizione la sua penna per i contributi a giornali studenteschi, questi inevitabilmente vertevano su Turner, Blake e simili[4].

Non è necessario, qui, esaminare tutta la tradizione inglese della paesaggistica, ma resta significativo che essa potesse essere praticata nella famiglia di Fry: si trattava di un filone abbastanza aristocratico, glorioso ma ormai dilettantesco, nel senso che non corrispondeva più veramente alle tendenze reali del tempo: senza personaggi da ritrarre, con colori velati, aliena dal sensualismo tardo-preraffaellita, in grado di esprimere un'intensità di sentimento o romanticamente prorompente o classicamente pacato, ma sempre in modo soffuso e indiretto, la tecnica dell'acquerello sembrava proprio quel limbo neutrale cui sul finire del secolo 19° ad una donna di buona e tradizionale famiglia poteva essere lasciato accesso, tanto più che ormai si era cristallizzato abbastanza per restare al riparo dai dibattiti più vivi della ricerca artistica. Qui insomma non

[3] B/347, pp. 116-118.
[4] B/347, p. 110, p.111.

poteva arrivare l'eco dei grandi problemi della pittura del tempo: la rivoluzione del colore apportata in Francia dall'Impressionismo e della quale si iniziava ad avere sentore in Inghilterra, ma che del resto aveva avuto una sua significativa anticipazione nel modo di dipingere pre-raffaellita, che realizzava all'aperto lo sfondo paesaggistico dei suoi quadri a soggetto.

I gusti del giovane Fry tra i *Water-colourists* inglesi sono assai eclettici, nel senso che egli ammira praticamente ogni cosa; ma la preferenza è più diretta verso il filone immaginativo e romantico rispetto a quello classicista: cioè alle generazioni a lui più vicine che non altre per le quali sarebbe stato necessario un lavoro di recupero storico del quale probabilmente la madre non avrebbe potuto essere adeguato strumento; come che sia (ed è lo stesso Fry che lo dice più tardi), il paesaggio sia classico alla Cozens sia romantico alla Turner era sempre stato inscritto in una poetica del pittoresco, di evocazione mai puramente descrittiva, e come tale era da considerare essenzialmente romantico[5]. Ed è proprio da questo punto di vista che Fry si accostò all'arte: con la convinzione che la pittura non deve limitarsi ad essere pura riproduzione della natura, ma liberazione di sentimenti; convinzione che Fry perderà solo dopo il 1900.

I suoi due grandi amori furono Turner a Blake: in quale misura ed in cosa egli li gustasse, nessuno ce lo può dire meglio di Fry stesso, nelle conferenze del 1934 sull'arte inglese[6], le quali in buona misura sono il puntuale controcanto delle proprie esaltazioni giovanili. Due pagine meritano di essere riportate per intero: una è posta appunto all'inizio della trattazione di Blake, e l'altra di Turner; e sono ambedue estrema mente rivelatrici:

> "*I think it was Burke who said, 'I cannot hope to receive from the greatest masterpieces as intense an emotion as I got in my youth from works that my maturer taste condemns'. Probably everyone who is old recognizes the truth of this (...). .. in youth we go to works of art rather to reealize the pressure of internal emotion than to get experiences from outside. (...). I am led to these reflections, when I ponder on this period of British art, be-*

[5] B/322, p. 67.
[6] B/322.

cause in my youth two artists exercised a profound influence on me. Turner already when I was quite a boy and Blake when I was a young man. Both were a release from a world which seemed altogether too drab and matter of fact for my aspirations. Probably those who were not brought up in a rather strict Victorian, middle-class home will not understand the vehemence of this impulse. And now, alas, about neither of them can I hope to find the impassioned phrases that I might once have used. Perhaps one is never fair to fallen idols - we resent their incapacity to provoke our worship"[7].

Ed ecco l' altra:

"As I said, (Turner) *was one of the great influences on my youth…(...). What I then liked and almost worshipped were those late watercolours, all mist and mistery, with a blue crag looming up here and a splash of lemon yellow and rose there. And what I found in them was an outlet for the vague aspirations and yearnings and half-understood desires of youth. Turner was a splendid sounding-board for the murmurings of my own spirit within me. He was all the more useful to me because he did not communicate any definite experience to me. He did just enough to start trains of reverie within me.*

But as we grow older and cease to be astonished spectators of the unfolding of our own spirit, we go to art for what it brings to us from outside, what it will add to our life by its definite communications, by giving us feelings which we have never had and never could have but for the artist. We want something added to us, not something that will release what is already there. That at least is the best I can do to explain why I am no longer able to respond to Turner's magic appeal"[8].

---

[7] B/322, pp. 82-83.
[8] B/322, pp. 123-124.

Ma si potranno aggiungere anche altre testimonianze, meno vibranti ma ugualmente significative, come quando nel 1887[9] sosteneva di fronte ai suoi amici - questa volta a proposito di pittura ad olio, non di acquerello (e di fatto egli si muove qui assai più goffamente e sommariamente) - di amare enormemente il filone romantico di Watts, al di sopra di quello più classico di Reynolds.

Durante gli anni di Cambridge, gli orizzonti di Fry si devono essere un poco più allargati: egli confessa alla madre di avere ammirato delle opere del primo Millais, anche se continua a professare disgusto per la sua produzione più tarda, e prende atto di una divergenza con lei - forse non risalente a molto tempo prima - a proposito di Burne-Jones e Rossetti, che Fry amava; probabilmente l'ambiente di Cambridge gli aveva se non altro permesso un respiro maggiore, che includesse la presa in considerazione dei Pre-Raffaelliti, un ambito cui la madre era rimasta estranea. Nell'atmosfera liberale di Cambridge, insomma, come Fry maturò progressivamente un distacco dalla famiglia su temi filosofici, religiosi, sociali, così si conquistò - ma forse meno, se è vero che egli si liberò più dal peso paterno che da quello materno - una certa autonomia di giudizio in arte, o per meglio dire una dipendenza dalle idee correnti nella sua nuova cerchia, ove non poteva essere vivo un dibattito sugli acquerellisti inglesi, tema sul quale a Fry deve essere a lungo mancato quel genere di interlocutori capaci di farlo crescere e maturare. Probabilmente, in quegli anni, sbollirono un poco i suoi entusiasmi per un Turner troppo celebrato, che egli riversò nell'apprezzamento - meno ordinario - per Blake; ma certamente egli ne ricavò pure la convinzione di una necessaria liberazione dell'arte da forma di produzione - quale era divenuta - per alimentare un commercio sia pure aristocratico; il rifiuto di un peso della morale sull'arte; il rigetto ormai definitivo e quasi pregiudiziale per l'arte ufficiale (celebrativa, narrativa su moduli di impostazione classica, o di un pre-raffaellitismo sensuale e decadente): rifiuto che però si spiega pure con la sua esigenza di una profondità e sincerità di sentimenti di cui era da sempre stato convinto.

Può essere significativo tuttavia che in questi anni di Cambridge egli potesse scoprire - sia pure nel contesto di una critica al *revival* gotico[10] - in chiave favorevole i

[9] B/347, p. 113.
[10] B/347, p, 138.

primi passi del movimento Pre-Raffaellita: non solo per la serietà e la spiritualità della loro arte, ma anche - probabilmente - per alcuni valori artistici che devono avere colpito Fry, e cioè in particolare la precisione del disegno. E' forse la prima presa di posizione personale di Fry: in questa valutazione non lo appoggiavano né la madre né i suoi compagni di studio. Egli seguì il suo gusto, e ci vorrà qualche anno, con il contatto diretto con la pittura italiana, perché Fry inizi a disincantarsi di Rossetti e Burne-Jones[11]: ma è rivelatore il fatto che egli fosse stato subito impressionato da un'arte del genere, rimasta fino ad allora fuori dalla sua prospettiva. E' sintomo, cioè, che nel bagaglio iniziale di Fry, sia pure allo stato latente, è da contemplare un ulteriore elemento, e cioè l'amore per il disegno.

Egli da piccolo era eccellente proprio nel disegno, e tale si considera anche all'inizio della sua carriera di artista, riconoscendo invece di essere povero nelle altre abilità che concorrono a fare un pittore[12]: non si tratta del disegno minuzioso che, come fragile substrato, viene annullato nell'effetto finale dell'acquerello, ma del disegno classico che stabilisce la consistenza delle cose. Vi è da dar credito, infatti, a coloro che sottolineano come Fry fin da piccolo si sentisse attratto dalla natura profonda delle cose: un amore al quale viene ricondotta la decisione dei genitori di farlo studiare scienze naturali, e che in contesto di scelte pittoriche si rivelò nel suo istintivo rifiuto per la superficialità. Tale esigenza di andare al fondo delle apparenze si manifesta talmente continua in Fry, che probabilmente va tenuta ferma, così da rifiutare un'interpretazione sviante dell'altra pur ripetuta affermazione che egli da piccolo amasse immensamente i colori: da intendere probabilmente nel senso che il colore esercitava su di lui - il quale del resto mai accettò di giocare con il colore come variabile libera - un fascino non superficiale, di consistenza misteriosa, quasi che fosse sentito come costitutivo delle cose, anziché la loro patina esteriore.

Tra questo bagaglio di partenza del giovane Fry e la sua prima produzione di quadri, si situano ancora altre importanti componenti. Egli pensava di scegliere l'arte come professione già nel 1886, quando Middleton - *Slade Professor* di arte a Cambridge ma sostanzialmente un archeologo e un architetto – gli consigliò da tre a quattro

[11] B/347, p. 134.
[12] B/347, p. 154.

anni di tirocinio, cui Fry era disposto a sottoporsi, sebbene egli più che altro la sentisse come una necessaria dura fatica di apprendimento tecnico, durante la quale il proprio estro e la propria ispirazione - di cui egli si sentiva sicuro - avrebbero dovuto temporaneamente tacere[13]. Le resistenze del padre poterono essere vinte quando il progetto, ridotto a due anni di prova, gli fu sottoposto nel febbraio 1888[14]; ma merita di essere notato che una delle insostenibili proposte di lui era che il figlio si limitasse al paesaggio, onde non essere costretto al disdicevole mondo delle modelle: inutile e forse inconscio tentativo di mantenerlo nell'alveo tradizionale.

Ad ogni modo Fry fu messo all'apprendistato di Bate; dei frutti di questa scuola non sappiamo molto, se non che il primo giorno Fry così ne scriveva:

> "*... it was quite as dull as I expected but not more so, and I think he teaches well - he has ideas - he teaches you more how to analyze your impressions than how to move your pencil and this seems to me the right end to begin.*"[15]

Fatto sta che Fry si affaccia agli anni '90 con una pittura esclusivamente interessata al paesaggio, con l'obiettivo di una espressione poetica. Tuttavia i suoi ardori si sono assai placati: che fosse pudore di esprimersi, o fosse ridimensionamento sopraggiunto con l'età più matura e l'ambiente un po' scettico delle sua amicizie universitarie, o fosse la disciplina tecnica intervenuta, o infine una cosciente volontà di moderare il sentimento con la ragione, fatto sta che nella sua prima produzione pittorica si rileva una tensione lirica abbastanza pacata, con un tono leggermente arcaico, ed una atmosfera luminosa, che alcuni hanno voluto vedere sulla linea di Claude, cioè di quel maestro francese in seguito sempre così caro a Fry, e nel quale egli poi individuerà la fonte di tutto ciò che è valido ("italiano", potremmo dire) nella paesaggistica inglese.

Anche se Fry nei 1890 ha probabilmente già fatto un viaggio di pittura nel Sussex, il "*Landscape with Shepherd*" dipinto a Roma nel 1891 forse è da considerare come una delle prime manifestazioni artistiche di Fry; egli è - un poco fuori tempo per la verità - il paesaggista che cerca di esprimere uno stato d'animo interiore; ma è pure in-

[13] B/347, p. 111.
[14] B/347, p. 120.
[15] B/347, p. 122.

solitamente attento alla costruzione dell'insieme, ed assai vigile a non lasciarsi trasportane dal sentimento. Con questi precedenti, molti sviluppi in Fry diventano più chiari, anche se si fa problematico forse il passo immediatamente successivo, e cioè il suo rapporto con la pittura del *New English Art Club*.

Fry e l'Impressionismo del New English Art Club

Si tratta ora di capire cosa avvenne quando Fry, da questo suo pianeta - intensamente vissuto ma isolato- si immise nel concreto mondo della pittura del suo tempo. La scelta di Bate doveva essere decisiva per gli anni immediatamente successivi, poiché fu indubbiamente lui a immetterlo poi nel *New English Art Club*, di cui ora parleremo. Ma è chiaro che in questa scelta confluì il parere di Middleton - sia pure mediata dalle verifiche dei genitori - e quindi quello spirito per così dire "laico" nell'arte, che aveva iniziato a prendere piede in Inghilterra con l'istituzione - attorno al 1870 - di una *Slade School* per l'educazione artistica all'interno dell'Università di Londra.

Si era rotto cioè il monopolio fondamentalmente aristocratico della *Royal Academy*, di quella istituzione ufficiale che aveva praticamente lo scopo di creare una facciata di unità fra governo e mondo dell'arte, che aveva bandito totalmente - per non scandalizzare - ogni sperimentazione artistica, e che si era chiusa in una pittura celebrativa di lontana impostazione classica (ritratti, eventi, ecc.), o in quadri a soggetto di gusto sentimentale zuccheroso e sensuale, tra il tardo pre-raffaellita e le prime ormai accettate formule di Impressionismo. Nel rifiuto della *Royal Academy*, del resto, Fry non aveva bisogno di maestri; per una serie di motivi egli fu sempre contro quella pittura: per motivi morali, perché era un commercio; per motivi sociali perché era aristocratica; per motivi di interessi personali, perché trascurava il paesaggio; per motivi artistici, perché era descrittiva e non poetica (come che questa poesia venisse di volta in volta intesa da Fry: o poesia del sentimento, o poesia della composizione formale). Tale scelta di Fry, il quale aveva capito subito che l'arte ufficiale inglese era caduta assai in basso[16], ha importanza soprattutto proprio per costituire uno dei principali motivi che ren-

[16] B/347, p. 177.

dono ragione del suo accostamento all'unico vero altro filone di pittura inglese del suo tempo: il *New English Art Club*, del quale tuttavia egli non arrivò mai a condividere le idee.

Il *New English Art Club* si era formato in Inghilterra nel 1886 come gruppo di artisti più moderni (la Scozia aveva - in certo modo parallelo - il suo *Glasgow Group*), quelli rifiutati dalla *Royal Academy* e quindi costituiti in una sorta di *Salon des Refusées*, che conservava comunque un suo carattere aristocratico e non si poneva in intenzionale e diretta rottura con la tradizione. Da Whistler avevano appreso una pittura più libera da moralismi, un diverso uso del colore, anche se non necessariamente tutti seguivano il suo filone di estetismo decorativo e di decadentismo; anzi, dal punto di vista teorico essi si ponevano come esponenti delle idee francesi in Inghilterra e sostenitori di una sprovincializzazione: proposta iniziale di Steer - uno dei fondatori - era ad esempio quella di quella di assumere il nome "*Society of Anglo-French Painters*".

Le tendenze comunque erano composite, ed accanto ad alcuni fautori di un superficiale "plenairismo" alla Bastien-Lepage si fece forte una corrente che adottò intenzionalmente le idee impressionistiche (costoro tennero nel 1889 una "*London Impressionists Exhibition*"), applicandole però alle tematiche tradizionali della pittura inglese, per cercare la poesia e il bello nella vita, soprattutto urbana; siamo lontani dalla vera "*tabula rasa*" degli Impressionisti francesi, decisi a mettere sulla tela tutto ciò che colpisce la retina, e così come la colpisce: qui si sceglie, sulla linea della tradizione, il tema del quadro.

Fry aveva vagamente sentore che il centro dell'arte moderna era Parigi, ma con il suo retroterra artistico gli anni di scuola di Bate non dovevano averlo per nulla riorientato: quando nel 1892 si reca per due mesi a Parigi, all'*Academie Julian*, non riesce a cogliere alcuna idea nella pittura del tempo, anche se - significativamente - scrive alla madre di avere ricevuto questa impressione generale: "*In everything the French seem to me more classical, more restrained, more intellectual than we are in England*"[17].

Un problema del genere si verificò anche nei suoi rapporti col *New English Art Club*: egli vi si accostò nel 1892, e cercò attivamente di introdursi nella cerchia di alcu-

[17] B/347, p. 151, p. 153.

ni dei suoi membri più rappresentativi: W. Sickert, la cui famiglia egli frequentò in assai buone relazioni, era fra le figure più in vista, anche se ancora non rivelatosi come uno dei massimi esponenti della pittura inglese di inizio Novecento, e Fry seguì le lezioni serali che questi teneva a Chelsea; poi Rothenstein, il cui giudizio sollecitava con una forse involontaria adulazione[18]; Shannon e Ricketts, che non per nulla sono fra i più romantici del gruppo, e quindi più vicini in questo momento alle sue esigenze; MacCall e Thornton, con i quali fa nel 1895 un viaggio in Normandia alla ricerca di paesaggi pittoreschi.

Sono tutti artisti di formazione abbastanza diversa dalla sua, che hanno studiato alla *Slade School* o a Parigi, fra i quali non si può dire che si trovi bene. Vi è da una parte il problema psicologico di introdursi - da ultimo arrivato - in un gruppo di artisti più valenti, ma ancor più la difficoltà, di Fry, a far combaciare i propri parametri con quelli degli interlocutori; non poteva certo bastare il comune spirito antiaccademico. Una delle tattiche principali di Fry in questi anni deve essere stata quella di mimetizzarsi, simulare, forse anche accondiscendere, poiché - l'incidente del 1893 quando rischiò di essere escluso dal *New English* è sintomatico - egli si rendeva ben conto che quello era l'unico gruppo che poteva promettergli qualcosa. Si pensi a cosa scriveva nel 1893 alla sorella, nuova confidente per tutte quelle notizie riservate che non potevano essere comunicate ai genitori già fin troppo scettici sulle possibilità di carriera del figlio:

> "*The only thing is to keep one's head and bear their* (degli Impressionisti) *enthusiasm and praise with as little signs of contempt and disgust as possible. At least so it appears to my middle-aged serenity*"[19].

Di fatto, quindi, Fry nutriva delle forti riserve; come spiega alla sorella nella medesima lettera, egli deplora il gioco impressionista del colore[20]; si augura anzi che un immediato avvento della fotografia a colori possa lasciare la pittura più libera per i suoi veri intenti artistici. Egli stesso, sappiamo, aveva iniziato a Cambridge uno studio

[18] B/347, p. 154.
[19] B/347, p. 154.
[20] B/347, p. 154.

scientifico del colore, ma si era sempre opposto ad una sua trasposizione immediata in arte. Anche usando i toni più benevoli, non riesce a dire di meglio - parlando ad esempio di Bate - che nel *New English Art Club* si fa una "trascrizione" di impressioni, senza però arrivare alla "pittura"; scrive infatti all'amico Dickinson per introdurlo alla comprensione della pittura impressionista:

> "*Probably you can't see form in a picture unless it has an edge to it, while in reality it consist of true relief and I would bet there is more form in a pictorial sense in the New English Art Club than in most Exhibitions. (...). I thought you would like that green picture of Bate's.... It seems to me a very genuine transcript of midday sun… In that particular picture (no, I don't think it's a picture, only a transcript, just as Jefferies isn't literature) Bate spent ages in getting the flock of rooks in the most characteristic grouping and with the right emphasis of light and shade, and they are really very remarkably done - as a mere piece of observation it is first rate*"[21].

E' con pudore, poi, che a Rothenstein usa la parola "poetico" per qualificare positivamente un suo quadro[22] ; e rimane convinto che il paesaggio ha delle possibilità di evocazione non inferiori a quelle della poesia[23]: opinione certo non condivisa nella sua nuova cerchia, che mira in arte ad altri intenti, e sente indubbiamente come arcaica la ricerca di una espressione così indiretta quale è la paesaggistica.

C'è di più: Fry ai pone a riflettere anche teoricamente sul problema che l'arte non deve essere pura imitazione di oggetti naturali[24], bensì comporta anche una "trasfigurazione":

> "*I have been reading a* History of Aesthetic *by Bernard Bosanquet, which explains Aristotle's art criticisms in a most interesting way by showing that* mimetikos*, which had always puzzled me, does not mean "imitation" literally, which indeed one*

[21] B/347, pp . 140-141.
[22] B/347, p. 154.
[23] B/347, p. 143
[24] B/347, p. 155.

might have guessed from his calling music the most mimetic art, but I had never dared to translate it any other way and consequently failed to make anything intelligible out of the view"[25].

Così scrive al padre, ed è un cosciente, del resto da sempre nutrito ma ora riadattato, rifiuto del naturalismo, che lasciava poco margine di comprensione nei confronti degli artisti del *New English*.

E' difficile dire, in definitiva, se l'iniziale contatto di Fry col *New English Art Club* abbia alterato il suo modo di dipingere i paesaggi: vedendo il suo "*Blythborough Estuary*" lo troviamo ancora lirico, delicato, anche se forse dobbiamo riconoscervi un gusto decorativo - quasi di arabesco - che potrebbe forse suggerire un effetto di estetismo insolitamente superficiale, senza comunque concessioni al naturalismo. Nei ritratti, invece, Fry è privo di una sua personale poetica, e forse si adatta meglio a quella del *New English*: come si può vedere ad esempio nell'"*Edward Carpenter*", tradizionale nella esecuzione, moderno nel soggetto, e che non per nulla fu - pare sinceramente - apprezzato da Sickert[26].

Ma se dovessimo fare un bilancio degli anni 1890-1895, dovremmo in sintesi dire che Fry è disorientato. Non avendo ancora alcun punto di riferimento su cui confrontare quella ricchezza che egli sapeva di portare dentro di sé, egli si trova alla deriva, e si sente messo in crisi da tutti: da Powles - della *Royal Academy* - non meno che da Steer[27]; anzi, è proprio da Powles che egli dice di avere appreso moltissimo[28], e la cosa è credibile, perché paradossalmente Fry poteva dialogare meglio con la pittura tradizionale che con quella moderna. Come risultato, deve esserne poi derivato un modo di dipingere incerto, che alcuni gli rimproveravano troppo impacciato[29], dal momento che lui stesso confessa di non fidarsi a lasciare libera la propria sensibilità quando ancora non ha bene chiare le idee:

"*I am too much torn asunder by conflicting views and go too little by sentiment. One can only hope that a stronger feeling will*

[25] B/347, pp. 155-156.
[26] B/347, p. 157.
[27] B/347, p. 155.
[28] B/347, p. 148.
[29] B/347, pp. 156-157.

grow out of knowledge, but it is a slow process"[30].

Ma non possiamo dimenticare che nel frattempo altri fattori sono entrati prepotentemente in scena, a complicare ma - alla lunga - a risolvere l'ambiguo rapporto di Fry con il *New English Art Club*.

L'impatto dell'arte italiana sulla pittura di Roger Fry

Il primo viaggio di Fry in Italia, nel 1891, fu una grande esperienza, ma essa ha dei contorni più precisi e significativi di una generica boccata di classicismo, che avrebbe trovato Fry da sempre predisposto. Certo gli orizzonti gli si aprirono, e si rese conto di prima mano quale sterminato mondo fosse rimasto fino allora da lui inesplorato. Ma fu, per così dire, una tale indigestione di arte, che egli - pur ammirando praticamente tutto - non poté farsi un'idea definita di nulla; le sue annotazioni più vibranti sono tutte per il paesaggio, visto - consciamente o inconsciamente - come possibile soggetto di quadri:

> "*The journey from Genoa to Rome was most exciting all alone by the Mediterranean, which looked like Shelley's poetry. (...) My first feeling so far is that the Romans and the Italians of the Renaissance, so far from being praised far the great things they have done, should be blamed because in such a wonderful atmosphere as this and with a sun that gives real light and heat they should have done much more*"[31];

e ancora:

> "*... the country* (l'Italia) *is perfectly lovely. There are no greens; I've hardly seen any green since I've left England, all dry clear colours*"[32].

Invece dai monumenti di Roma - soprattutto della Roma imperiale - si dice soffo-

[30] B/347, p. 157.
[31] B/347, p. 124.
[32] B/347, p. 127.

cato[33], nonostante Pompei lo faccia in parte ricredere[34]. A proposito di artisti, i suoi giudizi sono ancora incerti e frammentari: Raffaello scoperto come pittore di affreschi, ma con un lato di sentimentalismo a buon mercato[35] e con un effetto di colore "tremendamente asciutto e caldo"[36]; Michelangelo, pittore religioso con una profondità metafisica che però gli è al momento inintellegibile[37], anche se per la sua architettura gli elogi sono convinti[38]; Botticelli, che gli pare splendido[39], ma perché già in voga in Inghilterra sull'onda dei Pre-Raffaelliti (questi ultimi ormai ritenuti da Fry troppo languidi)[40]; i bassorilievi del portale del Duomo di Orvieto (scuola di Nicola Pisano), che gli piacciono più degli affreschi interni di Luca Signorelli: mentre i primi

> "*are done by men who knew little about the human form but who seemed to divine instinctively, and without inductive knowledge, the secrets of expression*",

nei secondi Signorelli mostra di conoscere "*far more of anatomy but he had not attained in the technique of painting to anything like the level of this unknown sculptor of the bas-reliefs*"[41]; e - a ulteriore conferma che la pittura fiorentina non fu per Fry un amore a prima vista - egli così parla di Firenze:

> "*Florence is splendid…, but I get rather sick of these attitudinising saints with their heads cut open or their entrails coming out. I've come round now about Andrea del Sarto; he's another of the Italians who can only be judged rightly by fresco, being entirely absorbed in the delight of contour and having no interest in appearances in general, like the Venetians*"[42].

Sì, poiché quel che più è interessante e significativo è l'iniziale preferenza di Fry per la pittura veneziana: "*I find as I expected the Venetian School of painting far more*

---

[33] B/347, p. 126.
[34] B/347, p. 138.
[35] B/347, p. 129, p. 133.
[36] B/347, p.158.
[37] B/347, pp. 132-133.
[38] B/347, p. 125, p. 141.
[39] B/347, p. 141.
[40] B/347, p. 134; di Botticelli, tuttavia, Fry non è del tutto entusiasta (B/347, p. 146).
[41] B/347, p. 139.
[42] B/347, p. 141.

instructive than the Florentine"[43]. Quando asserisce che questa è la scuola migliore nella pittura ad olio[44], egli mostra di riconoscersi nella tradizione italiana che nel colore è più brillante[45], e nel paesaggio è più evocativa. L'affinità con il suo retroterra è scoperta, e diviene addirittura esplicita quando la capacità immaginativa del Tintoretto viene messa sopra quella di Blake:

> "*... of course I knew Titian and Paolo Veronese to some extent before, much more than I knew Tintoretto, and knew that they were both very great painters. (...) But Tintoretto ... is the man after my own heart. He has the sort of imagination which takes one right away to another planet... The only other painter one can compare him to is Blake, and the differences are enormous*"[46];

qui siamo ancora nel pieno dei giudizi di valore del giovane Fry: i parametri non sono cambiati, anche se si è innalzata la levatura degli artisti ammirati.

Non sappiamo quanto a ciò abbia contribuito il primo viaggio di Fry in Italia, ma certo già dal 1893 è all'opera - come abbiamo visto - una riflessione sul fatto che l'osservazione della natura non deve essere naturalistica e minuziosa, bensì - ad esempio, come esalta nel primo Millais[47] - "vera e intuitiva". Si rivela cioè in Fry una fondamentale esigenza di ordine e di intelligibilità - forse esaltata dall'inquadramento metodico e scientifico della sua educazione - incapace di accettare una pittura che si impernia su un insieme di dettagli. Fin qui tuttavia - va notato - l'elemento unificativo (l'intellegibilità, l'idea) è ancora costituito da una unità emotivo-intuitiva che viene espressa nel quadro; mentre invece da un punto di vista tecnico essa si traduce in modo ancora incerto come "allontanamento dalla natura", per ottenere un effetto finale più unitario[48], oppure - nel 1890, quando dunque il problema era già sentito - come sforzo

---

[43] B/347, p. 145.
[44] B/347, p. 129.
[45] "*Of course you mustn't expect splendour of colour like the Venetians*", dice di Raffaello (B/347, p. 158).
[46] B/347, p. 147.
[47] B/347, p. 158.
[48] "*I am repainting most of my Suffolk pictures as I found they were too detailed and literal and that for the final effect I must get away from Nature*" (B/347, p. 155).

di ottenere un'unità di luci e ombre[49]. Una cosa ormai è certa, e cioè che gli *Old Masters* divengono per Fry un modello di ordine, di compostezza architettonica: "*The more I study the Old Masters the more terrible does the chaos of modern art seem to me*"[50]. Ma rispetto allo stadio cui siamo finora giunti, una svolta importante prende forma nel 1894.

Alla fine del 1894 Fry è nuovamente in Italia, e si ferma diverse settimane con A. M. Daniel a studiare approfonditamente la pittura fiorentina, con un impegno rispetto al quale gli studi di Cambridge non reggono il confronto[51]; fu probabilmente uno dei periodi più formativi per Fry - durante il quale pose le basi della successiva sua competenza come conoscitore della pittura italiana - quando con enorme alacrità, lasciando da parte apprezzamenti e valutazioni personali e stimolato dal compagno più scientificamente distaccato, prese a maestro il Morelli e passò le serate a studiare a fondo il metodo morfologico, verificandolo poi - durante il giorno - nelle gallerie di Firenze. C'è da notare che questa scelta della pittura fiorentina era dettata non da esigenze personali di ricerca artistica, ma dalla prospettiva di insegnamento di storia dell'arte; i gusti di Fry sono ancora altrove, in cerca di "poesie" e di "mistero:

> "*I've never got such a grip of early art before.... But I confess that after nearly a week on the early men, though I've learned to think much more highly of some than I ever did before... I feel a yearning for some big sloppy modern like Velasquez or Gainsborough, with a little poetry in his touch and a little mistery in his atmosphere*"[52].

Tuttavia già si affaccia la novità, e cioè la grande lezione del disegno:"*Still I think the early men will help me to a better idea of drawing and I'm getting quite keen on pure contour*"[53]; è - in poche righe - lo specchio del dissidio interiore di Fry, tra il bisogno di intelligibilità e l'esigenza espressiva di una profonda sensibilità.

E poco alla volta le precedenti valutazioni si incrinano: "*I am only gradually co-*

[49] B/347, p. 123.
[50] B/347, p. 159.
[51] B/347, p. 160.
[52] B/347, pp. 159-160.
[53] B/347, p. 160.

ming to a judgement of which authority I personally prefer"[54]; se continua la sua insensibilità per un Raffaello solo esteriormente perfetto[55] e a proposito del quale Fry si ricrede solo più tardi[56], emergono di volta in volta i nomi di Masaccio ("*one of the most tremendous geniuses*"[57]) e di Correggio, a proposito del quale egli inspiegabilmente sente - pur sembrandogli a prima vista debole e sentimentale - un'eccitazione simile a quella provocatagli dalla musica, così che per la prima volta vediamo scrivergli: "*I assure you that not even the great Venetians have done anything so great in every direction as this*"[58]. Nel novembre del 1894 la sua scala di valori è così espressa:

> "*On the whole my studies of Italian art lead me to think that the vast majority of artists were quite inferior, hardly better than the average nowadays… I think there were a few great ones, Giovanni Bellini and Leonardo da Vinci, almost the only two in the fifteenth century, Giotto and Pisanello before that*"[59];

da cui si capisce anche che egli è tutt'altro che ciecamente pregiudiziale, e non nutre affatto - agli inizi - un incondizionato apprezzamento di tutto ciò che è italiano a sfavore di tutto ciò che è inglese. Il suo processo di accettazione dell'arte italiana si può considerare concluso solo nel 1899, quando annuncia, al termine di un lento lavoro di studio e di scoperta personale:

> "*I'm almost annoyed to find that I really do always like the great artists. It would be charming to say with conviction that Raphael was not so good as Fiorenzo di Lorenzo, but I can't*"[60].

Il risultato dei suoi studi fiorentini, comunque, è che Fry diviene sempre più attento al disegno:

> "*I have ... painted very little lately as I do nothing but drawing… It is good for me and I am getting keener on it than ever. In fact I have only begun to understand drawing through the Itali-*

[54] B/347, p. 160.
[55] B/347, p. 162.
[56] B/347, p. 174.
[57] B/347, p. 161.
[58] B/347, p. 162.
[59] B/347, p. 162.
[60] B/347, p. 164.

ans"[61];

così diceva nel 1896, e poco dopo spiega alla madre che sta rivedendo i suoi paesaggi della Normandia alla luce di quanto ha appreso dagli Italiani:

> "*I have already begun again on my French landscapes and I think my study of Italian drawings has influenced my work somewhat in the direction of demanding more complete design in a picture*"[62].

Tuttavia, nonostante abbia individuato un nuovo punto di orientamento sul piano tecnico, che gli permette di formulare adeguatamente il proprio disagio verso l'arte del suo tempo[63], egli rimane ancorato alla propria visione sostanzialmente romantica: lo studio del Morelli - in certo senso sulla via di quella "analisi formale" che poi Fry propugnerà, sia pure dando priorità alla unità formale del quadro anziché alle singole forme analitiche[64] - egli lo considera ancora un apparato preparatorio, mentre il compito del critico egli lo intende sempre allo stesso modo:

> "*... still I curiously enough am in the position of the sentimental and literary critic. I think though he* (Morelli) *has helped me enormously to look at pictures in the right way, to understand them critically, though I consider his end only the beginning of the true criticism, which is the appreciation of the painter's intention and of the emotional equivalent of the picture...*"[65];

e si vede come in questa linea si profilerà inevitabilmente un contrasto fra carattere definito del disegno ed evocazione poetica, tra Fiorentini e Veneziani. Ora egli sta approfondendo gli uni, ma ancora aderendo alla poetica degli altri, come attesta il suo continuato interesse per gli acquerellisti inglesi, anche se forse è significativo che a Turner[66]

---

[61] B/347, p. 165.
[62] B/347, p. 165.
[63] "*I mean that much modern work now seems to me empty*" (B/347, pp. 165-166).
[64] B/347, p. 162.
[65] B/347, p. 162. Altrove dice: "*What is wanted now in the way of criticism is someone who will make appreciations as finely and imaginatively conceived and take them into greater detail as well*", affermando che per quanto attiene alla prima esigenza egli si riconosce in Pater, ma che per la seconda è necessario uno studio alla Morelli (B/347, pp. 171-172).
[66] "*...Turner (God help us)...*", dice incidentalmente nel 1896 (B/347, p. 164) in senso tutt'altro che elogiativo.

si siano affiancati e forse sostituiti i più classici Girtin e Cozens[67].

E' difficile dire come Fry dipingesse attorno al 1900, poiché la sua produzione di questi anni è stata talmente obliata da risultare difficilmente documentabile: certo le sue lente conquiste intellettuali faticarono a trovare una via per tradursi sulla tela; egli si deve essere più di una volta trovato in una *impasse*, al punto da sospendere quasi la pittura e riducendosi ad approfondire il disegno[68]; e sintomo di ciò deve essere anche quel deprimente senso di inferiorità davanti agli *Old Masters* che attraversò il suo frenetico copiare opere classiche durante il viaggio a Roma del 1898[69]. Innegabile comunque che di fronte ai Primitivi Italiani egli si sentisse ancora mosso dall'intensità drammatica che il disegno riusciva ad esprimere e non dal valore della forma: che così nel 1900 pensasse di Giotto è ben risaputo dalla nota apposta in calce alla ripubblicazione di quell'articolo in *Vision and Design*[70]. Ma ormai una convinzione ha preso forma in Fry: che egli ha una sua strada da battere, che questa è basata sulla lezione dell'arte italiana[71], che egli non può più dare ascolto alle voci di coloro che gli stanno intorno[72].

Più facili, invece, da rendere operative sono le sue nuove idee non a livello di pittura bensì di critica; egli così giudica ad esempio Shannon, collega del *New English Art Club*, in una delle prime recensioni su *Athaeneum*:

> "*... his art still wants, for the perfect embodiment of his idea, a more certain grasp of structural form, a more permeating imaginative investigation of the relation of the parts in a possible three-dimensional space ... which does not, by the by, imply forced tone contrasts, or exaggerated verisimilitude*"[73];

dove si può notare che elemento decisivo,è ormai la strutturazione formale del quadro,

---

[67] B/347, p. 10.
[68] B/347, p. 165.
[69] B/347, p. 171.
[70] B/212, p. 109,
[71] "*... whatever success I have had has been the result of my Italian studies, not only in lecturing and writing but in painting*" (B/347, p. 179).
[72] "*... I think she* (Sybil Palgrave) *finds me much too Old Masterish - it seems quaint for me to be an old fogey, but I see that it is a possible danger, but one must pursue one's own line regardless even of that accusation*" (B/347, p. 166).
[73] B/91.

anche se rimane un residuo: l'idea che deve prendere corpo nel dipinto non si riduce all'unità formale degli elementi visivi ("*relation of the parts*"), bensì viene riposta in qualcosa d'altro ("*imaginative investigation of the relation of the parts*"); ovvero, come dice Fry parafrasando lo stesso contesto[74], nella "*structural imagination*" (cercando insomma di tenere insieme l'unità formale come funzionale al contenuto poetico-immaginativo, che però senza di quella rimarrebbe senza solidità alcuna).

Il passaggio decisivo, quando Fry avrebbe preso coscienza che nella giustapposizione fra elementi formali e contenutistici ("poesia ordinata", "disegno pieno di pensiero") i secondi erano del tutto accessori, e che l'idea (la poesia, il contenuto) da esprimere nel quadro altro non erano se non le relazione stessa degli elementi visivi, questo passaggio decisivo Q. Bell lo data nel 1902[75]: quando, di fronte ad una natura morta di Chardin, Fry si sentì colpito dalla stessa emozione che aveva provato nella Cappella Sistina. In realtà, forse questo trapasso fu più lento, poiché Fry riconosce di essere rimasto ancora a lungo ossessionato dal problema del *contenuto* di un'opera d'arte[76], e di avere concepito ancora nel 1907 la forma e l'emozione come inestricabilmente legate insieme nel tutto artistico[77].

Fry in definitiva come pittore si affacciò alle soglie del 1900 convinto di avere una sua idea personale che però non arrivava ad essere uno stile, e nella quale la propria volontà di espressione poetica rimaneva bloccata: ne derivava quell'aspetto "*old masterish*" da cui lui stesso non si sarebbe mai dipanato se non avesse trovato qualcuno che mostrasse "*how to use the modern vision* (in sostanza la rivoluzione impressionista) *with the constructive design of the older masters*"[78].

La scoperta di Cézanne in Inghilterra e Roger Fry

Gli anni dal 1900 al 1910 non sono particolarmente ricchi, per quanto attiene al nostro tema, ma hanno una loro importanza per il fatto di costituire il trapasso dal soli-

[74] B/347, p. 180.
[75] B/29, p. 8.
[76] B/212, p. 226.
[77] B/212, p. 230.
[78] B/212, p. 226.

tario ed incerto pittore che si ispira all'idea architettonica della tradizione italiana, al capofila degli entusiasti fautori degli ultimi sviluppi nella pittura francese. Fry in questo periodo non si può dire che dipinse molto, occupato come era nelle sue funzioni di giornalista d'arte e di curatore di museo, ormai chiaramente delineatesi come il "mestiere" accanto al quale la pittura difficilmente avrebbe potuto riguadagnare il ruolo primario di una volta. Di conseguenza, è assai difficile - in questi anni - sentirlo parlare come pittore, mentre in compenso quando scrive come critico d'arte del suo tempo possiamo essere sicuri che vi riversa tutto il suo problema di una pittura che va rinnovata alla luce delle idee da lui scoperte nei Maestri italiani.

I rapporti di Fry con il *New English Art Club* subiscono in questi decenni un'ulteriore evoluzione di progressivo distacco: da parte del *New English* vi è un cristallizzarsi in perfezione tecnica, in estetismo mediocre che trascura la ricerca artistica (H. Tonks), ed anche una certa dose di intolleranza; da parte di Fry una diffidenza da sempre nutrita, e accentuata dall'assenza cui era costretto. Senza dimenticare personaggi come Rothenstein, Steer, ed il più giovane John, fu però W. Sickert che grandeggiò sul gruppo di questi pittori: egli tornò nel 1905 dopo cinque anni di soggiorno in Francia, fortemente imbevuto della lezione di Degas, e quindi - dal punto di vista tecnico - di Impressionismo; il suo gruppo - noto come *Fitzroy Group* perché si riuniva in 19 Fitzroy Street - comprendente Gore, L. Pissarro e altri, si mostrò ben presto come quello più impegnato nella ricerca artistica, al punto da raggiungere l'egemonia all'interno del *New English*, per poi abbandonarlo come troppo lento e impacciante, dando così origine al *Camden Town Group* (1910). Con l'acuirsi del dibattito sulla pittura del tempo, è chiaro che il muto dissenso espresso dai quadri di Fry non poteva più passare - come anni prima - sotto le pieghe di un'appartenenza di facciata, quando forte era il comune intento antiaccademico[79]; tanto più che Fry stesso aveva iniziato a parlare, mostrando preferenze assai difficilmente conciliabili con quelle della cerchia del *New English Art Club*: così che si dovette prendere atto della impossibilità di coesistere[80], e Fry si dimi-

[79] B/347, p. 190.

[80] Anche se si può registrare un iniziale tentativo di dialogo tra T.S. Moore (scrittore vicino agli ambienti del *New English Art Club*),e Fry appena affacciatosi sulla scena della critica (B/347, p.175, p. 179, p. 190). Durarono assai più a lungo, sebbene tutt'altro che idilliaci, i rapporti con D.S. MacColl, in certo senso il critico ufficiale del *New English*.

se nel 1908.

E' solo un episodio - questo - di un mondo in lenta ebollizione, poiché agli inizi del '900 la situazione inglese si presentava assai confusa. Pur essendovi unanimità, fra coloro orientati in senso moderno, che la fonte di ogni ispirazione restava la Francia, si era però assai in ritardo sugli sviluppi dell'arte d'Oltremanica, così che la lezione dell'Impressionismo, giunta in Inghilterra due decenni dopo, non si era ancora consolidata, quando nuove idee cominciarono ad affacciarsi, trovando impreparati quegli stessi che erano all'avanguardia. E si verificò un curioso fenomeno: mentre in Francia dall'esperienza impressionista si svilupparono una serie di movimenti non chiaramente definiti, ed emersero alcune figure difficilmente qualificabili ma sostanzialmente considerate come suoi derivati, in Inghilterra invece - dove alla povertà di conoscenze bisognava supplire con strumenti concettuali più rozzi - si trovò una designazione comune per tutto 1'arco della pittura che va dalla fine dell'Impressionismo al Cubismo: la si chiamò semplicemente "Post-Impressionismo", creando così la falsa impressione che si trattasse di un filone unitario, e per di più contrapponendola esplicitamente all'Impressionismo. Come questa operazione fu possibile, e quale ruolo fondamentale abbia in ciò giocato Roger Fry è quel che ora dobbiamo vedere. Ma ancor prima di renderci conto più dettagliatamente di come si era formata la nozione di "Post-Impressionismo", è chiaro che si tratta di una concettualizzazione assai storicamente determinata, la quale pur riferendosi anzitutto ad artisti che operarono in Francia sul finire del 19° secolo, non è disgiungibile dalla situazione inglese attorno al 1910.

Dai primi anni del '900, e con molto ritardo, era iniziata a comparire una produzione critica inglese sull'Impressionismo francese[81], all'interno del quale venivano accomunati - per mancanza di prospettiva - nomi di personalità come Cézanne, Matisse, Gauguin; e come se non bastasse, si tendeva a giudicarli per lo più come mediocri artisti, spenti imitatori di qualche altro grande maestro. Contemporaneamente, i loro quadri iniziavano a venire esposti in Inghilterra: Toulouse-Lautrec tenne senza successo una personale a Londra nel 1898 (*Goupil Gallery*) e fu inteso come un seguace di Degas; Cézanne fu visto per la prima volta nel 1898, in occasione della prima esposizione

[81] B/436, p. 11.

dell'*International Society* (una organizzazione che mirava a far conoscere l'arte moderna di qua e di là della Manica, dando spazio a molte giovani promesse), e ancora nel gennaio-febbraio 1905, quando fu presente con dieci opere alle - assai attive nel campo dell'arte moderna - *Grafton Galleries* (*Durand-Ruel Exhibition*) assieme a Boudin, Degas, Manet, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley: in questa occasione egli passò quasi inosservato, goffo imitatore di Manet. In certo senso migliore accoglienza aveva avuto Gauguin, che aveva fatto diventato popolare la Bretagna, sia pure intesa sul modello del "pittoresco" della tradizione inglese[82], e che quindi poté (assieme a Van Gogh ed i *Fauves* stessi) essere accettato anche da filoni più avanzati del *New English Art Club* - ad esempio Bevan, Gore, Gilman, Ginner - così che si verificherà - come vedremo - alla fine degli anni '10 nel Post-Impressionismo inglese una confluenza fra coloro che portarono avanti la ricerca sulla pittura francese per un cammino continuo (*London Group*) e coloro che parteciparono all'esplosione "rivoluzionaria" del Post-Impressionismo nel 1910-1912.

Fry, che aveva avuto vago sentore di Cézanne come "ultraimpressionista"[83], cominciò a ricredersi quando prese per la prima volta in considerazione due sue opere esposte dalla *International Society* alla *New Gallery* nel 1906[84]: non che il suo giudizio sia immediatamente entusiasta, ma è chiaramente positivo; vi si mette in primo luogo in risalto la compattezza, la solidità della sua pittura, capace di fare presa sull'osservatore nonostante non tocchi alcuna corda della vita immaginativa, ed in secondo luogo si afferma, senza mezzi termini e con malcelata esultanza, che egli non è un impressionista:

> "*(he manifests) total indifference to those laws of appearance which the scientific theory of the Impressionistic School has pronounced to be essential*"[85];

due fattori, questi, più che sufficienti per alimentare una viva simpatia verso Cézanne, ma che condizionano poi fortemente l'immagine del Post-Impressionismo divulgata da Fry, nel senso che a Cézanne viene - non sempre coscientemente - addossata tutta quel-

[82] Ad esempio Roderic O'Conor.
[83] B/212, p. 226.
[84] B/118bis. Sutton (B/347, p. 34) parla di *Grafton Galleries* anziché di *New Gallery*.
[85] B/118bis.

la carica anti-impressionista che Fry covava da anni.

Per ora, comunque, l'atteggiamento di Fry non è ben definito: egli del resto è ancora convinto che l'arte abbia una funzione espressiva, di manifestazione della vita immaginativa, e non ha ancora sviluppato le proprie teorie formaliste proprio basandosi su Cézanne. Si ripropone così in Fry stesso quella dualità tra tendenze espressioniste e tendenze astratte che, come ha ben mostrato Nicolson[86], si mescola nelle valutazioni inglesi delle più recenti manifestazioni d'arte francese di allora.

Fry non giungerà contemporaneamente ad un chiarimento su ambedue i punti: la scelta del filone astratto su quello espressionista sarà più tarda, risalendo alla seconda mostra post-impressionista, mentre l'opzione in favore della discontinuità e della rottura fra Impressionismo e Post-Impressionismo è già chiara nel 1908, quando egli prende le difese di alcuni fra gli artisti francesi esibiti in una mostra alla *New Gallery*, una galleria londinese con una discreta tradizione di dar spazio agli artisti contemporanei più seriamente impegnati nella ricerca, e che chiuderà i battenti nel 1910 a tutto vantaggio nelle poi celeberrime *Grafton Galleries*.

Si tratta della famosa lettera "*The last phase of Impressionism*", pubblicata sul *Burlington Magazine* nel marzo 1908[87] in risposta ad un commento non firmato, ma scritto da Ch. Holmes; nel frattempo (1906), comunque, Fry era stato a Parigi ove aveva potuto conoscere meglio Cézanne[88]. Quel che è importante in questo scritto è come Fry, il quale fino ad allora si era mosso criticando i principi dell'Impressionismo ma poi rivolgendosi - per vagliare i possibili tentativi di risolvere il problema della pittura moderna - ora all'uno ora all'altro pittore degli ultimi cinquant'anni, compie qui un salto di qualità, esce dall'angusta visione della pittura di Cézanne come legata alla tematica dell'Impressionismo, e la collega ad un periodo assai remoto di storia dell'arte: si intravvede così per la prima volta la possibilità di saldare due tipi di considerazioni finora rimasti in Fry separati (le sue conoscenze di arte italiana e la sua ricerca di pittore moderno), ed anche per la propria pittura si profila per la prima volta la speranza che le lezioni apprese dai Maestri italiani potranno aprirsi un varco nella pittura moderna; ma

[86] B/436, p. 12.
[87] B/128.
[88] B/479, p. 36; la fonte tuttavia su questo punto non pare del tutto attendibile.

passerà ancora del tempo prima che Cézanne venga direttamente messo in continuità con i Primitivi italiani: è un'interpretazione che prende corpo a passi graduali. Per ora le argomentazioni addotte suonano sia a favore di Cézanne che di Gauguin, e non si rivela ancora la preferenza di Fry per il primo, che porterà poi più o meno espressamente a scavare un solco rispetto ad altri filoni della pittura francese (soprattutto il filone dei *Fauves* e degli artisti che da essi si sviluppano, come Matisse): indirizzi che Fry naturalmente sosterrà, ma non in modo teoricamente così organico come avverrà per Cézanne.

Se passiamo brevemente al contenuto di questo intervento del 1908, la lettera di Fry prende lo spunto dall'editoriale di Holmes, che - paragonando gli Impressionisti ai Naturalisti italiani del 15° secolo ed i cosiddetti "Neo-impressionisti" (cioè generazione di artisti francesi arrivati in Inghilterra) agli eclettici italiani e fiamminghi - impostava nello stesso tempo un rapporto di dipendenza storica ed un giudizio di valore, nel senso che questi altro non sarebbero che epigoni, senza più slancio, di quelli. A questo Fry obietta - sia pure all'interno di una semplicistica logica evoluzionistica - che il paragone è storicamente insostenibile perché tra Naturalisti ed eclettici si situano altri periodi storici (i "maestri del lo stile" - Michelangelo, Leonardo, Raffaello - ed i Manieristi) qui mancanti; e ne propone un altro: l'Impressionismo è l'arte dell'Impero Romano, mentre questi cosiddetti Neo-Impressionisti, ed in particolare Cézanne e Gauguin, sarebbero in realtà "bizantini". Se teniamo presente che nell'arte bizantina il rifiuto del naturalismo non deriva da una perdita di abilità tecnica, ma da una reazione tesa a recuperare il messaggio intellegibile disperso nelle apparenze, è chiaro che allora i "proto-bizantini" di oggi costituiscono un decisivo passo avanti nel restituire all'arte la sua dignità e la sua funzione. Dai toni di questa lettera ci si può rendere conto come ormai per Fry (senza più legami con il *New English Art Club*) l'attacco all'Impressionismo si è fatto frontale:

> "*Byzantinism was the necessary outcome of Impressionism, a necessary and inevitable reaction from it. Impressionism accepts the totality of appearances and shows how to render that; but thus to say everything amounts to say nothing - there is left no power to express the personal attitude and emotional convic-*

tion. The organs of expression - line, mass, colour - have become so fused together, so lost in the flux of appearance[89]*, that they cease to deliver any intelligible message, and the next step that is taken must be to re-assert these. The first thing the Neo-Impressionist must do is to recover the long obliterated contour and to fill it with simple undifferentiated masses*"[90].

La riflessione su Cézanne ha però da insegnare qualcosa a Fry stesso, poiché vi è un passaggio che riguarda anche da vicino la propria pittura: è quando riflette sulla tendenza dell'arte francese a non perdere mai - anche nella innovazione - il legame con la propria tradizione, così che Cézanne e Gauguin hanno potuto liberare il disegno dal caos impressionistico senza però risultare arcaizzanti; mentre invece - e questo suona come un'autocritica forse inconscia -

"*we in England, with our ingrained habits of Protestantism and non-conformity, the moment we find ourselves out of sympathy with our immediate past, go off at a tangent, or revert to some imagined pristine purity*"[91]:

e - a parte i Pre-Raffaelliti cui certamente egli allude - non era appunto Fry quel pittore che rifacendosi al disegno architettonico dei Maestri italiani "si sforzava di ottenere risultati da metodi che poteva solo congetturare, e dei quali non aveva nessuna esperienza pratica e immediata"[92]?

Nel 1910 la figura di Cézanne ormai grandeggia, agli occhi di Fry, come un "*great and original genius*", in grado di illuminare con la sua lezione i grandi problemi della pittura moderna; è proprio così che egli infatti introduce nel *Burlington Magazine* la traduzione, da lui stesso compiuta, di uno scritto di M. Denis[93], ove Cézanne è presentato in qualità di classico, che si è occupato finalmente - con grande sobrietà, con ordine sintetico - di pittura, cioè di rappresentare le cose, anziché di imitarle, o di usarle a

[89] Poco oltre parla di "*anarchic licence of Impressionism*" (B/128, p. 375).
[90] B/128, p. 374.
[91] B/128, p. 375.
[92] B/128, p. 335.
[93] B/64, tradotto in B/65. L'introduzione di Fry è assai breve a rivolta più che altro all'illustrazione delle riproduzioni (B/141).

pretesto per esprimere la propria personalità. La lettura che Denis fa di Cézanne sottolinea il suo aspetto intellettuale; una posizione che non coincide ancora del tutto con quella di Fry, il quale è tuttora convinto che la pittura debba esprimere "stati immaginativi della coscienza": in Cézanne egli, parlando dei suoi legami con la tradizione classica della Francia, intende lodare

> "*the power of finding in things themselves the actual material of poetry and the fullest gratification for the demands of the imagination*"[94];

del resto, ci informa Nicolson[95], le opere cézanniane che Fry apprezza maggiormente in questo momento paiono essere i suoi ritratti "barocchi" ed i suoi quadri a soggetto.

E si giunse alle due famose esposizioni, della quali assai è stato scritto, al punto che qui non si dovrà aggiungere molto. Esse non furono - abbiamo visto - la prima presentazione al pubblico inglese delle ultime tendenze dell'arte francese, ma poterono essere in seguito considerate tali, perché qui i nuovi artisti non furono esposti più o meno confusi con altri già affermati pittori impressionisti, bensì come gli esponenti di un indirizzo ben diverso, che rivendicavano una posizione autonoma nel processo di sviluppo storico dell'arte. E furono anche - bisogna dire - esposizioni organizzate con una notevole competenza, che si appuntò assai felicemente su autori la cui scelta oggi può apparire scontata, ma che nella confusione del tempo va ricondotta principalmente all'intuito ed alla rete di conoscenze di Fry: basti dire che nell'estate 1910 una analoga mostra in provincia era passata pressoché inosservata, a motivo della congerie indiscriminata di artisti presentati[96].

L'idea che stava alla base della prima esposizione ("*Manet and the Post-Impressionists*", *Grafton Galleries*, 8 novembre 1910/15 gennaio 1911) era quella di presentare sotto lo scudo di Manet (la cui opera cominciava a venire accettata dal pubblico aperto alla pittura moderna, e in particolare dal *New English Art Club*) i maestri ormai morti del Post-Impressionismo: Cézanne, Van Gogh, Gauguin, ed anche - ma solo considerati come apportatori di innovazioni tecniche - Seurat, Signac, Cross; a questi

---

[94] B/160, p. 293.
[95] B/436, p. 12.
[96] "*Exhibition of the Works of Modern French Artists*", 10 giugno/31 agosto 1910, *Public Art Galleries*, Brighton.

erano aggiunte alcune opere di Post-Impressionisti viventi: Vlaminck nella sua fase cézanniana, Rouault, Denis, il più recente Derain, Friesz, Matisse, Picasso non ancora cubista, e diversi altri. Tenendo conto che di Cézanne - rappresentato da 21 opere - si mise in risalto il periodo giovanile piuttosto drammatico, che di Van Gogh si presentarono le opere più "selvagge", che la componente fauvista è largamente prevalente, si può effettivamente convenire che in questa mostra i Post-Impressionisti compaiono in luce piuttosto espressionista e romantica. Ed infatti la reazione del pubblico fu violenta: un vero grido di esecrazione, di orrore, di sorpresa[97], non solo da parte della pittura ufficiale, ma anche di quegli artisti che fino allora avevano propugnato l'Impressionismo ed erano giunti ad affinare un'abilità tecnica che ora pareva messa in causa e derisa da un'arte in apparenza rudimentale.

E, inversamente, una delle principali preoccupazioni di Fry fu - nel difendere questi artisti - sostenere che non si trattava né di stravaganza, né di rozza inabilità, bensì di una scelta seria, di una ricerca genuina e sincera, che batteva volontariamente nuove strade per rifondare una pittura rivolta a scopi più elevati che non una imitazione illusionistica della natura. Interessante, anche se marginale al nostro tema, la ripetuta accusa di "anarchia" rivolta a Fry, e la lucida analisi che egli ne fa qualche anno dopo[98], concludendo che essa derivava dal pregiudizio sociale di coloro che consideravano l'arte un mondo al quale accedere solo dopo avere acquisito quella massa di erudizione che ne faceva la prerogativa di una classe sociale.

In conclusione, se non si può dire che l'esposizione del 1910 fu un fulmine a ciel sereno in un'Inghilterra ignara del Post-Impressionismo francese, non si può negare che essa va considerata una pietra miliare: essa sollecitò delle decisioni nel mondo degli artisti già affermati e suscitò un vivace fermento fra quelli ancora giovani; e segna anche - dopo dieci anni di solitaria rassegnazione - l'inizio di una nuova attiva stagione per la produzione pittorica di Roger Fry.

---

[97] Vi fu persino una "contromostra", al *Chelsea Arts Club*, organizzata a tempo di record, con quadri che parodiavano quelli esposti alle *Grafton Galleries* (cfr. B.436, p. 13, nota 27).

[98] B/212, p. 228.

Il decennio "post-impressionista" di Roger Fry

Le nuove idee dalla Francia, proposte con tanto clamore da molti sentito come provocatorio, causarono dunque un grande scompiglio negli ambienti artistici, tra i quali la penetrazione della pittura d'Oltremanica stava faticosamente procedendo. Ne risultò un vero sconvolgimento su tutto lo schieramento della pittura inglese in posizione più avanzata del *New English Art Club*.

Vi era ad esempio il *Friday Club*, iniziato da Vanessa Bell attorno al 1905, dapprima come centro di discussione ed esposizione per alcune giovani pittrici, poi cresciuto di livello ma senza avere un indirizzo preciso: Fry venne in contatto con questo gruppo nel 1910, e Vanessa Bell fu subito attratta nella sua orbita, influendo notevolmente - per converso - su di lui con un modo di dipingere decorativo, ed ancora di più per il vivo, quasi disperato amore che questa trentenne artista di nobile famiglia suscitò in un uomo che rischiava di avviarsi al declino senza avere mai veramente potuto condividere la sua vita con una donna.

Vi era poi la *Allied Artists Association*, che organizzava alla *Albert Hall* una sorta di "*Salon des Independents*", ove senza alcuna selezione esposero nel 1908 un imponente numero di artisti: le punte più avanzate del *New English*, alcuni nomi nuovi che emersero (Gilman, Gore), senza contare che la mostra era aperta anche ad artisti stranieri; altre esposizioni, con un minimo di selezione, si tennero nel 1911 e nel 1912 (ove espose anche W. Lewis): un marasma composito, dunque, nel quale le mostre post-impressioniste devono avere avuto un effetto chiarificante.

Fry, quasi d'improvviso, si sentì circondato da persone nuove, tutti artisti più giovani che guardavano a lui; a livello di politica artistica egli è anche al centro di quella *Contemporary Art Society* avviata nel 1909 assieme a Lady O. Morrell e Clive Bell per acquistare opere di artisti moderni validi che ancora non avevano trovato posto nelle gallerie ufficiali, esporle per conto proprio alla *Goupil Gallery*, e prestarle ad altre gallerie per renderle note al pubblico. L'unico gruppo importante che sfugge alla sua orbita è il *Camden Town Group* di Sickert, resosi nel 1910 indipendente dal *New English*; ma in questi primi mesi non è ancora chiaro che essi aggireranno la rivoluzione post-impressionista, tanto è vero che Duncan Grant - provenendo da quella cerchia - è

subito uno degli artisti che lavora in stretto contatto con Fry.

Fu per Fry una nuova fioritura di vitalità, e furono anni febbrili ad ogni livello, che segnarono anzitutto un approfondimento concettuale il quale si intreccia, in modo non sempre lineare, con la sua produzione artistica. Il Post-Impressionismo, che ancora nel 1910 era considerato un ritorno all'arte bizantina e proto-cristiana[99], ora assume agli occhi di Fry contorni diversi: nella seconda esposizione alle *Grafton Galleries* (5 ottobre -31 dicembre 1912) solo Cézanne è presentato come maestro della nuova pittura post-impressionista francese, e gli artisti viventi rappresentati sono per la maggior parte sul filone astratto-cubista (la produzione più aggiornata di Picasso, Braque, Rousseau, Vlaminck, Friesz, Derain, Lhote, Marchand), con la sola notevole eccezione di Matisse; e nel catalogo[100] Fry sottolinea quel che in tutti i francesi costituisce un loro aspetto di "classicità": il fatto che essi rinunziano ad introdurre nel quadro idee aggiuntive ("*associated ideas*"), e riservano così alla pittura la sua funzione essenziale la quale non è di imitare le forme, bensì di crearne nuove, di creare cioè una realtà diversa, parallela a quella naturale, ma autonoma[101].

Se Fry, come abbiamo visto, era più propenso a dare una giustificazione storica al Post-Impressionismo, fu Clive Bell che gli offrì quella teorica, con la dottrina della "forma significante", secondo cui ciò che costituisce oggetto specifico dell'emozione estetica è da ricercarsi negli elementi formali e non in quelli rappresentativi; teoria che Fry abbracciò - sul principio - fino al punto di applicarla anche alla poesia[102], ma dalla quale prendeva le distanze non solo in *Vision and Design*[103] ma già nel 1919[104], poiché tale teoria non poneva nessun limite nei confronti della pittura astratta.

Proprio per questo possiamo renderci conto di quanto Fry si fosse spinto nella sperimentazione, poiché nel 1914 - anno forse nel quale Fry giunge alle sue posizioni più avanzate prima del ripiegamento successivo - egli assieme a Vanessa Bell e Duncan Grant si avventura in qualche timido tentativo di disegno astratto, due anni prima addi-

[99] B/347,p. 338.
[100] B/167.
[101] Vedi anche B/347, pp. 364-365.
[102] B/347, p. 362.
[103] B/212, p. 231.
[104] B/210.

tato - sia pure con molte esitazioni - come passibile di una giustificazione teorica in termini di "musica visiva"[105]. Ma era una strada, questa, troppo estranea allo spirito di Fry, poco propenso ad ammettere nell'artista quelle speculazioni che un critico avrebbe potuto invocare a favore di tale tipo di arte[106]: strada dalla quale del resto lo teneva lontano la recente inimicizia con il gruppo di W. Lewis (*Rebel Art Center*), che con ben più nerbo ave va innestato le idee cubiste nel suo estro disegnativo.

E' così, fra l'altro, che si segna l'esito delle *Omega Workshops*, la grossa esperienza di Fry in questo periodo: poiché quello che poteva essere un gruppo di ricerca di disegno contemporaneo d'avanguardia, con la secessione di Lewis e dei suoi venne fortemente menomato; si continuò sì a ideare decorazioni di tipo fauvista e cubista per tappeti e tendaggi, ma si finì per adagiarsi in un decorativismo piuttosto stanco e privo di idee in una cerchia forse senza stimoli; per cui in una valutazione di insieme - a parte l'indubbio influsso che esse esercitarono nel gusto dell'arredamento fino al 1940 - non si saprebbe se considerare le *Omega Workshops* una esplosione di idee post-impressioniste, deliberatamente fauviste e con delle punte di cubismo, che si propongono come arti visive nelle quali viene esaltato il carattere decorativo, ovvero se considerarle come ultimo esito dell'estetismo decadente inglese (con elementi di esotismo) che aveva trovato espressione - negli anni precedenti - col *Liberty*, così come altrove con lo *Jugendstil* e *l'Art Nouveau*.

Ambiguo pare in questo periodo l'atteggiamento di Fry verso Cézanne: egli lo considera certamente sommo, ma non sembra ancora avere esattamente concettualizzato i suoi insegnamenti, tanto è vero che nel 1917, recensendo una sua biografia[107], afferma che ancora manca una ricostruzione ed una valutazione completa dell'itinerario di Cézanne; ce ne accorgiamo anche dal fatto che non compare ancora nel suo vocabolario, nemmeno a proposito di Cézanne, quel continuo riferimento ai "valori plastici" che saranno in seguito una pietra di paragone dei suoi giudizi estetici. Il fatto è che forse egli, pur essendosi sentito subito in sintonia con Cézanne perché rispondeva alle sue esigenze di disegno definito e di struttura unitaria del quadro, è stato poi trascinato ad

[105] B/167.
[106] B/347, p. 362.
[107] B/196.

una pratica della pittura post-impressionista che divergeva abbastanza dal filone strettamente cézanniano, al quale egli tornerà solo alla fine degli anni '10.

Fry infatti a partire dal 1910 mutò sensibilmente il proprio modo di dipingere, ma non si mise - come talvolta viene frettolosamente affermato - ad imitare Cézanne, se non altro perché aveva l'urgenza di tenersi al passo con i di lui più avanzati discepoli, anziché imitare Cézanne stesso. Ma, di più, la nuova cerchia nella quale egli lavorò in strettissimo contatto, e cioè principalmente Vanessa Bell e Duncan Grant, erano sostanzialmente sulla linea dei *Fauves* e di Matisse; e Fry eliminò coscientemente - come egli stesso indirettamente confessa in *Transformations* - quelle resistenze che fino allora avevano tenuto in un immobilizzante equilibrio le sue idee e la sua sensibilità: lasciò andare le sue idee alla sperimentazione di nuove forme, nella speranza che in quelle prima o poi la propria sensibilità - i cui diritti si potevano in certo senso ritenere compressi dalla teoria della "forma significante"- si sarebbe trovata appagata.

Certo non possiamo aspettarci da un uomo di quarantacinque anni un totale rivolgimento del suo modo di dipingere; fatto sta che si è soliti riconoscere di volta in volta, nei quadri di Fry in questi anni, delle forti suggestioni *fauve* ("*River with poplars*", 1911) nella deformazione del disegno e nell'uso del colore più libero e più vivace, oltre che delle influenze cubiste per alcune semplificazioni angolose del paesaggio ("*White Road with Farm*", 1912); senza togliere tuttavia anche altri esiti più pacati e assai interessanti, come il "*S. Stefano: Bologna*" (1913), dai colori luminosi ma asciutti, e con una trattazione distaccata del soggetto architettonico che richiama Corot.

Potrebbe essere un'ironia della sorte, che i quadri di Fry che ci paiono più interessanti, o comunque quelli che lo posero fra i primi artisti post-impressionisti inglesi assieme a Spencer, Gore, Grant, Lamb, Lewis (per citare quelli esposti nella seconda mostra post-impressionista), fossero quelli dei quali egli meno si sentisse convinto, nel ruolo di titubante sperimentatore. Certo che non si possono ignorare le circostanze della sua vita, che si intrecciano fino al midollo al suo essere artista: non solo la sua esigenza - nei primissimi anni dopo la mostra del 1910 - di essere moderno a tutti i costi, tradotta ad esempio - come rivela Pamela Diamand - in una vera e propria lotta con se stesso

per dipingere il figlio Julian nella maniera più rispondente alle nuove idee[108]; non solo l'impegno delle *Omega* e la guerra, che gli impedirono di dedicarsi ai paesaggi ed ai viaggi, concentrandolo assai sui ritratti ed in questo modo aiutandolo a sradicarsi più facilmente dalla sua precedente poetica; ma anche e soprattutto la sua relazione con Vanessa Bell, che egli visse con tanta intensità - anche dopo che questa la ridimensionò - da non render si conto che persino la propria pittura (di lui artista così indipendente) ne era stata alterata. E' si vero che Fry nel 1912 rispondeva - a coloro che gli rimproveravano una improvvisa "conversione" - che egli si era rivelato post-impressionista fin dagli inizi, ma poi per la derisione di cui era stato oggetto aveva preso un'altra via, incanalando il proprio rifiuto del naturalismo in direzione dell'arcaismo[109]; tuttavia altrettanto significative suonano queste parole, sfogo da non prendere alla lettera ma certamente con fondamento di verità, scritte al tramonto di una stagione che si era illusoriamente prospettata esuberante di arte e di vita:

> "*As for my painting. I'm developing a method at last. Going on doing the same thing till something comes out of it. (....). I'm at last throwing off the impressionism you infected me with and I'm getting back to a sort of idea of construction I've always had when I've been myself. I am myself again now, you know, after all those years of not being. All sorts of things I'd suppressed because they didn't meet with anything in you are coming back. It's a very queer state. I don't like myself any better, but I'm no longer disgusted with it for not being exactly like you or what you like or admire*"[110].

Era il 1916, e Fry sta lentamente tirando i remi in barca. La prospettiva gli pare ora assai più monotona; egli non si sente più al centro né della pittura inglese, e nemmeno degli artisti che formano la sua cerchia[111]; e per sopravvivere deve imporsi un lavoro più rigoroso, più metodico e più ingrato. Anche dal punto di vista degli schieramenti si assiste - attorno a quegli anni - ad un riaggiustamento: il *Camden Town Group*,

[108] B/497, p. 12.
[109] B/347, pp. 353-354.
[110] B/347, p. 398: a Vanessa, nel 1916.
[111] B/347, p. 385.

che esponeva alla *Carfax Gallery* dal 1911, nel 1914 passò alla *Goupil Gallery*, ampliando notevolmente - anche per esigenze di carattere organizzativo - il numero degli associati, e trasformandosi con ciò (con l'ingresso pure del *Cumberland Market Group* di Ginner, Gilman e Bevan) in *London Group*, il quale quasi subito assume un indirizzo di moderato post-impressionismo, dopo che anche di lì il gruppo più progressista di Lewis si separò al termine di un abortivo tentativo di coesistenza; è allora che si può verificare una convergenza con Fry e la sua cerchia delle *Omega*: e nel fatto che Fry nel 1917 si unì al *London Group* si può vedere una tappa di quel ripiegamento che lo vide cercare nuovi punti di riferimento di tipo organizzativo, ma con la rinnovata coscienza di dover proseguire la propria ricerca pittorica come un solitario, per lo meno in Inghilterra.

E riemerse il Fry di prima, quello che procedeva tenendo assieme le idee e le esigenze della sensibilità: solo che questa volta il punto di riferimento non era più l'impressionismo del *New English* corretto dalla lezione dei primitivi italiani, bensì Cézanne ed i suoi seguaci.

Lo stadio finale nella pittura di Fry

A ripiegamento già iniziato, nel 1918, si colloca forse la sintesi più felice - per lo meno nel campo della ritrattistica - delle sperimentazioni post-impressioniste di Fry: proprio perché decantati in un animo che sta riaprendosi alle sue più profonde esigenze, ritratti come quelli di Vanessa Bell e Viola Tree risultano fra i più ambiziosi da lui prodotti, senza per questo essere avventuristici. Essi tradiscono la ripresa di una ricerca personale, dopo aver passato terribili giorni di dubbio e di depressione[112]: poiché si trattava di liquidare almeno in parte il recente passato e imboccare una via diversa anche se non del tutto nuova.

E' in questa prospettiva che si situano alcune sue scoperte: la possibilità di ottenere un effetto più plastico attraverso piani di colore poco modellati piuttosto che non dal chiaroscuro[113]; questo però implica un particolare tipo di disegno, che per rendere

[112] B/347,p. 429.
[113] B/347, pp. 418-419.

meglio l'idea della realtà la deve deformare. E' così che attorno a questo periodo Fry oltre ad esercitarsi nel disegno[114], riflette sulla linea come mezzo di espressione nell'arte moderna[115], giungendo ad una assai significativa distinzione: vi è un disegno "calligrafico", inteso a suggerire - come una danza - il ritmo delle linee, il movimento della mano dell'artista; e vi è un disegno "plastico", che mira invece a suggerire uno spazio tridimensionale occupato da volumi. Noi non possiamo non vedere qui che Fry, discriminando all'interno della tradizione post-impressionista tra il filone di Matisse e quello di Cézanne, inizia a porre un distacco dal proprio versante troppo decorativo degli anni precedenti. Non per nulla, il divario troverà una espressione concettualmente ancor più approfondita qualche anno dopo[116], quando al disegno "calligrafico" del primo Matisse si opporrà il disegno "impressionista" di Cézanne; in questo modo la volontà impressionista di Cézanne di non isolare la forma dal suo sfondo - anche se fortemente modificata per il senso del volume - non potrà più neppure essere accomunata al ben diverso effetto plastico ottenuto con stile bizantino da Gauguin e Van Gogh. In questo riaggiustamento di posizioni si collocano pure alcuni timidi tentativi di ricucire amicizie forse troppo affrettatamente troncate, sull'onda della "rottura" post-impressionista: con Rothenstein[117] e con Steer[118].

La svolta di questi anni è segnata anche dal ritorno al paesaggio, e più precisamente a quello provenzale: egli torna a sentire il gusto di quegli scenari naturali, fin troppo pittoreschi al punto da disturbarlo[119], dei loro colori[120], che lo invitano a dipingere. E tutto questo con una maggiore umiltà di fronte alla natura: egli non si vergogna di copiare quasi letteralmente dal vero[121], non si preoccupa se qualche quadro gli viene realistico[122], e - quasi volesse disintossicarsi dalle recenti tendenze astrattiste che lo avevano spinto a cercare forme dentro di sé - si impone una soggezione a quel che appa-

[114] B/437, p. 403.
[115] Questo è il titolo di un suo importante contributo sul *Burlington Magazine* (B/202). Cfr. anche B/347, p. 432.
[116] B/271.
[117] B/347, p. 409.
[118] B/347, p. 438.
[119] B/347, pp.460-462, p. 469.
[120] B/347, p. 462, p. 468, p. 470, p. 523, p. 545.
[121] B/347, p. 429.
[122] B/347, p. 516.

re alla vista, come utile fonte per scoprire nuove possibilità di forme e colori[123].

Questo nuovo atteggiamento di maggiore obiettività di fronte alle cose, da una parte è frutto di un grande approfondimento di Poussin nelle gallerie del *Louvre*[124]. Egli vi trova un maestro per il nuovo problema (non più poetico-romantico, né emotivo-espressionista, né sensuale-decorativo, bensì essenzialmente pittorico) che egli sente ora prioritario nella pittura: quello della plasticità; ed egli si sofferma appunto a studiare come Poussin risolve il rapporto tra volumi (pieni) e spazi (vuoti)[125], giungendo più avanti a saldare queste idee alle sue indagini sul disegno, la cui importanza non è più - come egli pensava in passato - unicamente quella di conferire solidità architettonica al quadro, bensì quella di rendere nel modo più tridimensionale il gioco appunto fra volumi e spazi[126].

Ma un altro importante fattore che ha ricondotto Fry alla concretezza della natura, ad una contemplazione che è cosa ben diversa da un naturalismo, è stato il suo ritrovato equilibrio emotivo e spirituale: una riconquista dolorosa e difficile, che copre gli anni dal 1916 al 1920; si trattava di liberarsi da quella dolorosa amicizia di compromesso cui era stata ridotta la sua passione per Vanessa Bell[127]: e Fry vi riuscì - sia pure con ondeggiamenti - da solo. Attorno al 1920 questo equilibrio è ormai affermato, ed egli può con serenità guardare al proprio "fallimento" come pittore[128]; si fa progressivamente strada in Fry, anzi, una nuova sicurezza, modesta ma profonda, di avere qualcosa da dire, di avere un sia pur modesto contributo personale da dare[129]; di più, egli ad un certo punto ha l'impressione di riuscire ad esprimere quel che intendeva esprimere[130]; l'incomprensione di cui è oggetto in Inghilterra (anche da parte di persone amiche: Clive Bell[131], MacColl[132], Vanessa[133]) lo amareggia un poco ma non lo abbatte,

[123] B/347, p. 471.
[124] B/347, p. 505, p. 506.
[125] B/347, p. 505.
[126] B/347,p. 518.
[127] B/347,p. 430.
[128] B/347,p. 517.
[129] B/347, p. 680.
[130] B/347, p. 560.
[131] B/347, p. 519, p. 540, p. 631.
[132] B/347, p. 522.
[133] B/347, p. 516.

legata come è all'amore inglese per il lirismo[134], che non potrà mai capire il suo spirito classico e anti-romantico[135]; l'appoggio degli ambienti francesi per qualche tempo lo sorregge[136], ma neppure quello gli è ormai essenziale: egli insiste ugualmente, quasi per un imperativo etico, nel suo cammino, riconoscendo senza recriminare che l'arte non può essere "pubblica" ma va portata avanti individualmente[137], e che è normale per il talento artistico essere trascurato[138]. Si tratta però, a parte punte di presunzione, di una meno tronfia consapevolezza di sé: "*Now I am not a great artist; I am only a serious artist with more sensibility, enough taste and more intelligence than average painters*"[139]; del resto la sua pittura non ha più, ormai, la pretesa di folgorare con improvvise rivelazioni[140], e nemmeno di essere "artistica" nel senso comune della parola[141]; una mancanza di pretese che gli fa sembrare la propria produzione così incerta e incompleta, rispetto a quella talmente assertiva degli altri[142]: sì, perché nonostante queste certezze egli sa che non può fissarsi, che deve continuare a cercare per non diventare un manierista[143], perché la sintesi, verso cui si avvia, egli non la può operare a tavolino bensì la deve fare emergere da sola in un continuo sforzo di provare e riprovare[144].

Questa sintesi, sostanzialmente completa solo attorno al 1924-1925[145], sarà poi coronata - anche sul piano emotivo - dalla nuova amicizia con Helen Anrep: questa volta non la causa ma il frutto di una ritrovata serenità senza illusioni, ma in grado proprio per questo di sostenere e potenziare la residua vitalità di Fry senza opprimerlo o limitarlo[146], anche a proposito di scelte estetiche[147]. Ma chiaramente alla sua nuova pittura senza esaltazioni sottendono non solo degli stati psicologici attinenti alla sua storia personale, bensì l'emergere prepotente della lezione di Cézanne, finalmente svelata ai

[134] B/347, p. 533.
[135] B/347, p. 502, p. 509.
[136] B/347, P. 516, p. 541.
[137] B/347, p. 631.
[138] B/347, p. 602.
[139] B/347, p. 481.
[140] B/347, p. 527.
[141] B/347, p. 560.
[142] B/347, p. 598.
[143] B/347, pp. 418-419.
[144] B/347, p. 429.
[145] B/347, p. 559.
[146] B/347, p. 597, p. 601, p. 607.
[147] B/347, p. 645.

suoi occhi dopo una non facile operazione per "depolarizzare" il suo fascino quasi sacro ed accostarlo direttamente e senza mediazioni[148].

Il carattere dell'arte di Cézanne nella pienezza del suo sviluppo è, dice Fry, quasi ineffabile: poiché egli fu sommo senza essere dotato di fantasia decorativa, né della capacità di esprimere con forza la propria idea, né di sicurezza senza cautele, né di perfezione; egli fu discreto, immensamente umile perché convinto di non potere dare un solo colpo di pennello che non gli sorgesse dentro come risultato di contemplazione visiva.

> "*For him, as I understand his work, the ultimate synthesis of a design was never revealed in a flash; rather he approached it with infinite precautions, stalking it, as it were, now from one point of view, now from another, and always in fear lest a premature definition might deprive it of something of its total complexity. For him the synthesis was an asymptote towards which he was forever approaching without ever quite reaching it; it was a reality, incapable of complete realization*"[149].

Si tratta delle celebri affermazioni poste sull'inizio della monografia di Fry su Cézanne, scritta nel 1926; e di qui possiamo capire che il coinvolgimento di Fry, a questo punto, è enorme. Il libro su Cézanne non è solo uno studio condotto con smisurata simpatia e partecipazione; è qualcosa di più: è quasi una rilettura dell'itinerario artistico di Cézanne sulla falsariga del proprio; e se l'interpretazione offerta da Fry raggiunge una penetrante suggestività senza scadere nel grottesco, è perché da diversi anni Fry si era immedesimato nel personaggio Cézanne, nella sua solitudine[150], nella incomprensione di cui era stato oggetto, nella sua determinazione a non abbandonare la lotta[151], nella sua sublime ed eroica fede nell'arte[152], e persino nel parallelismo con Flaubert[153], oltre che nella sua poetica.

Lo scopo della pittura moderna - come possiamo desumere sia dai materiali auto-

---

[148] B/279, pp. 1-2; cfr. anche B/347, p. 568.
[149] B/279, p. 3.
[150] B/347, p. 426.
[151] B/279, p. 38.
[152] B/279, p. 87.
[153] B/347, p. 597; B/279, pp. 87-88.

biografici di Fry sia dalle sue analisi su Cézanne - è di mirare a fare un quadro, non a suggerire la realtà[154]; di più, se in esso si dà spazio alla poesia, alla fantasia, al lirismo, allora non si farà arte pura[155], non si soddisferanno le esigenze puramente spirituali della pittura, e si darà al quadro anche uno spessore psicologico, che rischia di mascherare quel che deve invece essere l'unica sua caratteristica: la rappresentazione plastica, sulla bidimensionalità della tela, della tridimensionalità.

La distinzione fra "volumi psicologici" e "volumi plastici" è appunto operata nel saggio introduttivo di *Transformations*[156] come aggiornamento della vecchia contrapposizione contenuto-forma; essa, permette di identificare meglio ciò che è essenziale e ciò che è accessorio nel quadro, senza lasciare spazio (come poteva avvenire con la teoria della "forma significante", identificando in puri rapporti formali l'essenza estetica) a fughe verso l'astrattismo: essenziali sono i valori plastici, lo studio delle forme volumetriche in una costruzione solida e unitaria; mentre invece là dove è presente la componente psicologica, letteraria, drammatica, non siamo più nella pura musica visiva, bensì - portando avanti il paragone - nella lirica o nella canzone.

Se con ciò il' campo della pittura resta definito nel tridimensionale, con totale indifferenza al tema, nel quale non devono entrare elementi di natura storica o emotiva a disturbare la pura creazione di volumi da realizzarsi unicamente sul piano visuale, d'altra parte però nell'estrema modestia del tema si cela quello che per Fry è il sommo scopo dell'arte: l'artista non deve cercare di rappresentare illusionisticamente le forme della realtà, bensì la propria visione interna (essa pure - come la tela - priva di tridimensionalità fisica) della realtà esterna, in altre parole quella realtà spirituale indipendente e parallela che Fry non definisce ulteriormente per mancanza di strumenti filosofici[157.] ma che andrebbe probabilmente chiamata - in termini fenomenologici - "realtà intenzionale della coscienza"[158].

---

[154] B/347, p. 623.
[155] B/347, p. 474.
[156] B/261; vedi anche B/347, p. 594.
[157] Temeva di finire in affermazioni metafisiche - anzi mistiche - di tipo platonico sull'esistenza reale di un mondo spirituale che l'artista rappresenta sulla tela (B/212, p. 237; B/260, p. 2).
[158] Non l'oggetto (conosciuto dalla coscienza) che è una deduzione secondaria, né il soggetto (1a pura coscienza conoscente) che è un'astrazione, bensì quella realtà né interna né esterna, spesso trascurata ma primaria, che è lo stato di coscienza intenzionale, il "darsi" nello stesso tempo della cosa e del sogget-

E' solo in questa luce che si possono intendere nel giusto senso, correggendo il suono delle parole che a volte può tendere al naturalistico o al poetico, le affermazioni di Fry a proposito della pittura come pura creazione di volumi, o come espressione delle emozioni che la contemplazione delle forme produce nell'artista[159]. Ma un ulteriore elemento è che - nella pittura - lo scopo ultimo è quello di far trasparire quella trama intellegibile che pervade già la percezione sensibile così come è appresa nella coscienza: non si tratta di estrarre, attraverso una visione razionale che potrà forse essere cubista, delle forme astratte dalla realtà concreta, ma di mettere in risalto - attraverso una sempre più penetrante contemplazione che approfondisce la visione senza manipolarla - la realtà più profonda delle cose, senza togliere la loro concretezza; è per questo che Fry parla di à "*sensual logic*", "*sensual intelligence*": non la massa caotica (impressionista, potremmo dire) dei bruti dati della sensazione (sensualismo senza logica), né la astratta (cubista, potremmo dire) intelligibilità dei dati della ragione (logica concettuale), bensì la luminosa concretezza della percezione, nella quale si fa chiara congiuntamente la struttura della coscienza e la struttura della realtà. Dice infatti parlando di sé:

> "*... in general in painting I try ... to extract fundamental relationships from the multiple, more or less chaotic and discordant shapes of Nature, relationships that are fundamental for my spirit and consequently for my fellows. These fundamental relationships are recognized by a kind of sensual logic*";

e questa logica è particolarmente rivolta a discernere, in speciali condizioni di contemplazione o di "ispirazione", fra un caos di sensazioni accessorie e non necessarie, l'unità e la necessità di ciò che appare:

> "*In the spacing of the shapes and the tone and colour intervals, I have sought those that express my sensations about this bit of*

---

to; solo in esso è possibile cogliere veramente l'essenza delle cose, come si dirà subito dopo, poiché è il dato più vicino alla sorgente originaria di ogni conoscere. Sebbene L. Mittner (*L'espressionismo*. Bari. Laterza. 1965) affermi in più di un punto che la dottrina fenomenologica si adatta particolarmente alla poetica artistico-letteraria dell'Espressionismo tedesco, non vi è dubbio che - a parte altre convergenze piu esterne, di atteggiamento di fronte alla realtà - Fry senza esserne minimamente cosciente sostiene tesi che filosoficamente sono inquadrabili solo in una dottrina fenomenologica della coscienza. (Le annotazioni filosofiche di questo paragrafo sono dovute alla gentile collaborazione del dott. F. Dentoni).

[159] B/347, p. 497.

Nature - not, of course, my everyday sensations but those of the moment when I saw it as a whole, a unity where all the parts were bound to each other inevitably. One can call such moments inspiration, and the whole thing is to preserve this moment of vision when one is aware of the necessity of everything"[160].

Proprio questa è anzitutto la grande lezione di Cézanne, a proposito del quale Fry dice cose del tutto analoghe[161], ma in modo forse più analitico, che potrebbe erroneamente suggerire nell'artista una successione di operazioni mentali che certamente egli non intende. Ma la grandezza di Cézanne è anche nel modo in cui è giunto a mettere in atto questo programma: usando cioè il colore per costruire le forme, per creare volumi, per produrre armoniche sequenze di piani; egli ha portato così a perfetta maturazione il processo di integrare il colore sempre più direttamente nella funzione di espressione plastica, anziché affidargli un ruolo distinto da quello del disegno:

"*... the central idea of Cézanne's later work ... was the construction of clearly articulated plastic wholes by means of the interplay of coloured planes - planes defined rather by their colour relations than by their relations in light and dark*"[162].

Naturalmente Fry, nel suo studio interpretativo su Cézanne, ricostruisce con accuratezza tutte le fasi del suo itinerario che lo hanno portato alle opere della maturità: dal giovanile prorompente romanticismo - fortunatamente fallito - che aveva come modello Rubens e Veronese nelle composizioni a soggetto, alla più spontanea aderenza alla realtà nei ritratti, alla ritrovata umiltà nei confronti dell'arte, al suo incontro con l'Impressionismo dal quale non tornò più indietro, ma del quale subito andò oltre per la solidità della composizione ed un superbo senso del colore; ma l'attingimento più alto resta quella capacità di articolare i piani attraverso cambiamenti di colore che, elaborato nelle sue celebri nature morte, finisce nelle sue più mature modulazioni del colore-chiave del quadro, ove al trionfo della probità pittorica francese si accompagna la pura musicalità cromatica.

---

[160] B/347, pp. 446-497.
[161] B/279, pp. 58-59.
[162] B/272 (in B/260, p. 291).

Cercando nella propria pittura di adeguarsi alla propria interpretazione di Cézanne, ove si mescolano insieme convinzioni teoriche ed esistenziali, Fry arrivò a metà degli anni '20 ad un'arte che gli è per lo più rinfacciata come scarna, fredda, intellettuale: notazioni che in certa misura corrispondono agli intenti stessi di Fry, ma che in buona parte vanno ricondotte ad una visione interiore non altrettanto profonda quanto quella del suo modello; vi è però chi gli riconosce più benevolmente un persistente lirismo alla Claude[163]; ma anche questo - visti gli obiettivi di Fry - non è una notazione del tutto positiva: si pensi che egli si dichiara ormai incapace di dipingere acquerelli[164], inadatti al suo approccio totalmente positivo, antipoetico, non allusivo[165].

Parallelamente, la tenacia con cui Fry si fissa nella visione di Cézanne si traduce anche in un progressivo distacco dal proprio tempo: già attorno al 1920 gli interessa solo - dei moderni - la produzione di Marchand e Derain[166], cioè due pittori conosciuti personalmente che avevano preso la maniera di Cézanne; poi progressivamente si dichiarerà disgustato dell'arrivismo e dello spirito di competizione nell'ambiente di Parigi[167]; e dichiarerà una crescente avversione verso le nuove avanguardie francesi[168], delle quali non tenterà, col passare del tempo, neppure un minimo di analisi. Le sue ultime condanne motivate sono quelle del Cubismo, che è sì antinaturalista, ma nel senso sbagliato perché rinunzia alla concretezza della natura[169], e del Futurismo, considerato sostanzialmente un Cubismo volto a fini illustrativi[170]; oltre a delle riserve sul pur apprezzato Matisse[171], la cui vena è certamente impressionante, e la cui esperienza è troppo accorta per abbandonarsi alla decoratività perdendo di vista la plasticità.

Ancor meno egli si riconosce nella pittura inglese del. suo tempo, fortemente condizionata per più di un aspetto proprio dall'opera di Fry[172]: ad esempio la nozione dell'arte astratta come "musica visiva" fece isterilire ben presto il tentativo dello *X*

[163] B/497.
[164] B/347, p. 560.
[165] B/347, p. 559.
[166] B/347, pp. 417-418.
[167] B/347, p. 523, p. 566.
[168] B/347, pp. 597, pp. 567-568, p. 675.
[169] B/327, p. 35.
[170] B/260, p. 33.
[171] B/347, pp. 491-492.
[172] B/376, a cui si rimanda per le succinte indicazioni che seguono.

Group attorno al 1920, rimandando alla metà degli anni '30 la fioritura della nuova arte astratta inglese, di cui un filone sarà ancora riconducibile alla "forma significante", mentre un altro - quello surrealista - si baserà su una poetica della forma simbolica. Ma anche i giovani esponenti della pittura rappresentativa si trovarono - negli anni '20 - fortemente limitati dal favore che l'opera di Fry aveva ottenuto per le sole avanguardie francesi, così che essi nutrirono inimicizia verso il gruppo del Bloomsbury, e condussero un loro personale ed autonomo studio di Cézanne (*Seven and Five Group*). Ma ormai Fry aveva lasciato la sua presa sui tempi, e viveva - pur attivissimo ed alla fine diventato quasi un'istituzione - al di fuori della realtà: nel 1926 descrive la mostra della sua *London Artists' Association* come una delle migliori esposizioni di pittura inglese moderna che egli abbia mai visto[173], ed un anno prima della morte egli stesso confessa:

> "*I find myself more and more in the mood of some quite unfashionable Schools such as the Dutch landscapists of the seventeenth century. I have entirely ceased to belong to my age...*"[174].

Tanto più sorprendente, dunque, la disponibilità con la quale egli verso il 1928 ripensa ancora le sue teorie estetiche[175] - mai del resto costruite a tavolino, e sempre rimesse in discussione davanti ai quadri - per includervi la sua ammirazione per l'arte olandese del 17° secolo, da cui è attratto sul piano per così dire etico a motivo della sua discrezione[176], e sul piano tecnico per la sua abilità nel rendere la solidità e l'unità dell'atmosfera come solo i migliori Impressionisti sono riusciti a fare[177]. A proposito di questi ultimi, poi, si potrà vedere in uno degli ultimi contributi di Fry[178] come l'Impressionismo sia cresciuto ai suoi occhi quale contributo fondamentale e irrinunciabile, anche se incompleto, nella storia dell'arte.

Nel 1931, in occasione di una retrospettiva dei quaranta anni della propria pittura, Fry dice di trovarvi un filo di continuità:

> "*The real interest* (della retrospettiva) *was to see, how far the*

---

[173] B/347, p. 593.
[174] B/347, p. 675.
[175] B/347, p. 637.
[176] B/347, p. 637.
[177] B/347, pp. 674-675, p. 651.
[178] B/320, p. 25.

various experiments which I seemed forced to make hung together. I feel reassured that there is some consistent principle underlying all my vagaries"[179].

Questo forse gli va riconosciuto: egli procedette con una certa coerenza nel senso che di volta in volta cercò di obbedire alle proprie esigenze più profonde, le quali alla fine finirono per identificarsi nella pittura di Cézanne. Come lui Fry, da vivo incompreso, si aspettava forse un riconoscimento tardivo, che però non sarebbe mai venuto. Su questo Fry sbagliò; ma forse non era eccessiva fiducia in se stesso: è perché credeva troppo nel valore assoluto e insopprimibile dell'arte.

[179] B/347, p. 654.

B I B L I O G R A F I A

AVVERTENZE

Ordine delle voci,

Le voci della Bibliografia sono disposte secondo l'ordine alfabetico dell'Autore, o - in mancanza di un Autore specifico - del titolo.

Gli scritti di uno stesso Autore (e questo vale soprattutto per Fry) sono elencati in ordine cronologico, ponendo tuttavia -anno per anno- i libri (o comunque gli scritti in pubblicazioni non periodiche) prima di quelli in pubblicazioni periodiche, anche qualora dei primi sia noto il mese di pubblicazione, del quale non viene perciò tenuto conto; e ponendo come regola che le date meno precise (solo l'anno, solo anno e mese...) vanno poste prima di quelle più precise (anche il mese, anche il giorno...).

Recensioni, traduzioni, estratti di una pubblicazione vengono collocati - in ordine cronologico - immediatamente dopo di essa, a deroga del rispettivo ordine alfabetico.

Dopo gli scritti di Fry è aggiunta una speciale voce: "Fry, Roger E.: Obituari".

Numero progressivo:

Ogni voce completa (che non sia un rimando) è contrassegnata da un numero progressivo, che serve a semplificare le citazioni bibliografiche nel Testo e nelle Note, ed i rimandi interni alla Bibliografia.

Rimandi interni:

I rimandi interni riguardano soprattutto (a parte la indicazione incrociata per più collaboratori ad una medesima pubblicazione) una voce "Cataloghi", in quanto i cataloghi di esposizioni sono spesso soggetti ad assai disparate modalità di citazione, ed una voce "Editoriali", ambedue poste all'interno dell'ordine alfabetico.

Uso delle parentesi:

In via generale tutte le indicazioni fra parentesi sono da ritenere redazionali: per lo più forniscono indicazioni aggiuntive (in termini non strettamente conformi alla dicitura originale) riguardanti nomi di collaboratori e la collocazione dei loro contributi, ovvero informano di successive edizioni, oppure specificano meglio la natura della pubblicazione, ne suggeriscono il tema in mancanza di titolo esatto, precisano il modo in cui è stata firmata, indicano la collana o la rubrica nella quale è stata inserita. Fra parentesi sono anche gli elementi della voce bibliografica che non sono significativi per l'ordine alfabetico, ed i rimandi ad altre voci della Bibliografia.

ABBREVIAZIONI

Titoli abbreviati di periodici:

Ath.	*Athaeneum* (London).
B.M.	*The Burling˜ton Magazine* (London).
J.Ae.A.C.	*Journal of Aesthetics and Art Criticism (*Cleveland).
M.M.B.	*Metropolitan Museum Bulletin* (New York).
N.St.	*The New Statesman and Nation* (London).

Abbreviazioni di luogo:

Verranno citato senza indicazione di luogo le seguenti riviste:
Apollo (London; New York).
Architectural Review (London).
Art and Artists.
Art Bulletin (Washington).
Art Digest (Hopewell, N.J.; New York).
Art News (New York).
Connoisseur (London).
Listener (London).
Magazine of Art (New York).
Monthly Review (London).
Nation (London).
Studio (London).

Altre abbreviazioni:

(cat.)	*catalogo di esposizione*
(ed.)	editoriale
fig.	figura/e
ill.	illustrazione/i
(lett.)	lettera
(n.f.)	*non firmato*
n.s.	nuova serie
p., pp.	pagina/e
pl.	tavola illustrata
(ps.)	pseudonimo
(rev.)	recensione
rip.	ripubblicato
s.	serie (di periodico)
(s.)	sigla con iniziali
v., vv.	volume/i

ANISIMOV, A.I.:(vedi B/417)

1. ANREP, Boris: Po pôvodou londonskoi vystavki roûsskikh khoudôjnikov (‘a proposito di una mostra a Londra e la parte che vi hanno preso gli artisti russi’), *Apollon*, 1913, n.2, pp. 39-48.
2. ARDENNE DE TIZAC (d’), J.H.: *Animals in Chinese Art*. With a preface by ‘R. FRY. 1923
3. *Art Index.*
4. *Artists of Bloomsbury.* The Rye Art Gallery, 1967.(Cat.).
5. *Athenaeum (The).* Journal of literature, science, the fine arts, music and the drama. London. 1827-1931. (settimanale).
6. *Ausstellung von Gemälden jüngerer Künstler aus Deutschland,England, Frankreich, der Schweiz und der Vereinigten Staaten.* (Introduzione di A.B. HOUGHTON; prefazione di R. FRY). Kunsthalle. Bern. Sept. 1926.
7. BANTOCK, G.H.:”L.H. Myers and Bloomsbury”, in *The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age* (v. 7^0), ed. Boris FORD, London. 1961. Pp. 288-297.
8. BELL, Clive: Post-Impressionism and Aesthetics. *B.M.*, v.22, Jan. 1913, pp. 226-230.
9. BELL, Clive: *Art*. Chatto and Windus. London. 1914. Pp. 15+293, 6 ill.
10. BELL, Clive: Contemporary Art in England, *B.M.*, v. 31, July 1917, pp-30-37.
11. BELL, Clive: *Pot Boilers*, Chatto and Windus. London. 1918.
12. BELL, Clive: Significant Form (lett.),*B.M.*, v.34, May 1919, p. 257.
13. BELL, Clive: (su una mostra di Fry), *N. St.*, June 19, 1920.
14. BELL, Clive: Othon Friesz, *B.M.*, v. 38, May 1921, p.278. (rip. in B/15).
15. BELL, Clive: *Since Cezanne*. Chatto and Windus. London. 1922. Pp. 230.
16. BELL, Clive: *Landmarks in Nineteenth Century Paintings*. Chatto and Windus. London. 1927. Pp. 214.
17. BELL, Clive: *An Account of French Painting*. Chatto and Windus. London. 1931. Pp. 219.
18. BELL, Clive: *Enjoying Pictures*. Chatto and Windus. London. 1934. Pp. 106, 32 pl.
19. BELL, Clive: What next in art?, *Studio*, 1935, n. 4, pp. 176-185.
20. BELL, Clive: How England met modern art, *Art News*, v. 49, Oct. 1950, pp. 24-27,61.
21. BELL, Clive: Contemporary Art-Criticism in England, *Magazine of Art*, v. 44. May 1951, pp. 79-183.
22. BELL, Clive : Roger Fry, *Cornhill Magazine*, n. 166, 1952.
23. BELL, Clive: *Old Friends, personal recollections*. Chatto and Windus. London. 1956. Pp.200.
24. BELL, Quentin: John Sargent and Roger Fry (Shorter Notices), *B.M.*, v. 99, Nov. 1957, pp. 380-382.
25. BELL, Quentin: *Roger Fry an Inaugural Lecture*. Leeds University Press. Leeds. 1964.
26. BELL, Quentin: Bloomsbury and the Arts in the Early Twentieth Century, *Leeds Art Calendar*, v. 55, 1964, pp. 18-28.
27. BELL, Quentin: The Omega revisited, *Listener*, v. 71, Jan. 30, 1964, pp . 200- 201.
28. BELL, Quentin-CHAPLIN, Stephen: The Ideal Home Rumpus, *Apollo*, v. 80, Oct. 1964, n..32, pp. 284-291.
29. BELL, Quentin: ”Roger Fry”, in B/502, pp. 6-10.
30. BELL, Quentin-CHAPLIN, Stephen-WALTER, M.: Rumpus Revived, *Apollo*, v. 83, Jan. 1966, p. 75.
31. BELL, Quentin: *Victorian Artists*, Routledge and Kegan Paul. London. 1967.

32. BELL, Quentin: *Bloomsbury*, Futura Publications. 1968 . Pp.121.

BELL, Quentin: (vedi B/38).

33. BERENSON, Bernard: *The Study and Criticism of Italian Art*. 1901.

34. BERENSON, Bernard: *Aesthetics and History*. Doubleday. New York. 1953.

Traduzione:

35. BERENSON, Bernard *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione*. Traduzione di M. Praz. Electa. Milano/Firenze.

36. BERENSON, Bernard: *Abbozzo per un autoritratto* (Titolo originale: Sketch for a Self-Portrait). Electa. Firenze.

37. *Bibliography of History of British Art*. Courtauld Institute. London. V. 1, 1934; v. 2, 1935; v. 3, 1936; v. 4, 1937; v. 5 1-11, 1938-45.

38. *(The) Bloomsbuy Group*, (cat.), Introduction by Quentin BELL. "The word and the image, VII". National Book League in association with the Hogarth Press. London, 1976. Pp.38, 16 pl.

39. *Bloomsbury painters* (cat.). D'Offay-Couper Gallery. London. Autumn 1970.

BLUNT, Anthony: (vedi B/345).

BORCH, O.V.: (vedi B/281).

40. BORENIUS, Tancred: Roger Fry as art historian. *B.M.*, v. 65, Nov. 1934, pp. 235-236.

41. BORENIUS, Tancred: Number fine hundred of the Burlington Magazine, *BM.*, v. 85, Nov. 1944, p. 263.

42. BORENIUS, Tancred -FRY, Roger: *Rassegna d'arte*, marzo 1910.

BORENIUS, Tancred : (vedi B/168).

43. BOYD, E. French: *Bloomsbury heritage, their mothers and aunts*. Hamish Hamilton. London. 1976.

44. BRADBROOK, Frank W.: "Virginia Woolf: The Theory and Practice of Fiction", in *The Pelican Guide to English Literature*, v. 7: The Modern Age, ed. Boris FORD, London. 1961. Pp. 275-287.

45. *British Museum Library Catalogue.*

46. *(The) British National Bibliography.*

BROCKWELL, M.W: (vedi B/50).

47. *(The) Burlington Magazine*, Index v. 1-104, 1903-1962. Pp. 215.

48. (The) Burlington Magazine (ed.), B.M., v. 90. Jan. 1948, p. 3.

49. CAMERON, Julia-Margaret: Victorian photographs of famous men and fair Women, With introduction by Virginia Woolf and Roger Fry. Leonard and Virginia Woolf. London. 1926. (Anche Harcourt, Brace and C.. New York. 1926).

Cataloghi: (vedi B/4, B/6, B/38, B/39, B/50. B50bis, B/59bis, B/60, B/75, B/76, B/77, B/77bis, B/78, B/79, B/84, B/382, B/407bis, B/407ter, B/415, B/426, B/435, B/439, B/440, B/441, B/442, B/457bis, B/474, B/502).

50. *(A) catalogue of an exhibition of old masters*, Grafton Galleries. National Art-Collections Fund. (A cura di Roger FRY e M.W. BROCKWELL). 1911.

50bis. *Catalogue of Roger Fry Collections*. Courtauld Institute of Art. London. 1958. London. 1958.

51. CAUSEY, Andrew: Roger Fry: painter, collector, and critic, *The Illustrated London News,* March 26, 1966, pp. 30-31

CHAPLIN, Stephen: (vedi B/28).

CHAPLIN, Stephen: (vedi B/30).

52. *Chinese Art*, an introductory handbook to painting, sculpture, ceramics, textiles, bronzes and minor arts, by R. FRY, L. BYNDON, O. SIREN, B. KACKHAM, A.F. KENDRICK, W. W. WINKWORTH; introduction by Mad. QUU-TAI-CHI. Revised edition published on the occasion of the International Exhibition of Chinese Art at Burlington House. B.T. Batsford. London. 1935. Pp. 16+88, 75 pl. (Prima edizione: "Burlington Magazine Monograph", B.T. Batsford, 1925).

Recensioni:

53. *B.M.*, v. 68, Febr. 1936, p.104.

54. *Connoisseur*, v. 97, Febr. 1936, p. 112.

55. *Ostasiatische Zeitschrift*, Sept. 1937, n. 13, p. 182.

56. *Die Kunst*, v. 77, May 1938, pp. 10-11.

57. CLARK, Kenneth:"Introduction", in B/331, pp. V-XXIX.

58. CLUTTON-BROCK, A.: The Post Impressionists, *B.M.*, v. 18, Jan. 1911, p. 216ss.

59. COLLIS, L.: Terrific thing; British Art, 1910-1916: Museum of Modern Art, Oxford, *Art and Artists*, v. 11, Apr. 1977, p. 10ss.

59bis. COOPER, D.: *The Courtauld Collection of Paintings, Drawings, Engravings and Sculpture*. London. 1954.

CONWAY, Martin: (vedi B/417).

60. *Cross Currents in European Painting*. Royal Academy. London. Jan. 1980.

61. CUST, Lionel-FRY, Roger: Notes on Paintings in the Royal Collections XV. A Group of the Saints, S. Giacomo and S. Ramante painted by Pesellino, *B.M.*, v. 16, Dec. 1909, pp. 127-128.

62. DALTON, O.M.: *Byzantine Enamels in Mr. Pierpoint Morgan's Collection*. With a note by Roger FRY. 1912.

63. DEL RE, Arundel: Cronaca d'arte inglese, Rassegna Contemporanea, v. 1, gennaio 1913, pp. 132-138.

64. DENIS, Maurice: Cézanne, *L'Occident*, Sept. 1907.

Traduzione:

65. Cézanne, translated by Roger E. FRY, *B.M.*, v. 16, Jan. 1910, pp.207-219; Febr. 1910, pp. 275-280.

66. DEWHURST, W.: *Impressionist Painting, Its Genesis and Development*. London. 1904. (Originariamente pubblicato in *Studio,* Sept. 1903).

DIAMAND, Pamela: (vedi B/441).

67. DIAMAND, Pamela: Recollections of Roger Fry and the Omega Workshops, *Virginia Woolf Quarterly*, v. l, Summer 1973, pp. 47-52.

68. DÜRER, Albrecht: *Records of journeys to Venice and the Low Countries*, Introduction by Roger FRY. Merrymount Press. Boston. 1909. (Ripubblicato anche nel 1913).

69. EDEL, Leon: Bloomsbury: a House of Lions. 1979. Pp. 288.

Editoriali: (vedi B/48, B/82, B/102, B/129, B/138, B/147, B/383, B/432, B/464, B/465, B/478, B/499).

70. EDWARDS, Ralph: The Wizard's Wand, *Connoisseur*, v. 182, Febr. 1973, pp. 112-113.

71. EGBERT, Donald D.: English Art Critics and Modern Social Radicalism, *J.Ae.A.C.*, v. 26, Fall 1967, n. 1, pp. 29-46.

72. Ehrich Galleries, (mostra di R. Fry), *Art News*, v. 32, Oct. 14, 1933, p. 6.

73. ELKMAN, R.: Paradoxes of formalism, *British Journal of Aesthetics*, v. 10, Oct. 1970, pp. 350-358.

74. ELTON, W. (editor): *Aesthetics and language*. Oxford, 1954.
75. *Englische Moderne Malerei*, (cat.), (a cura di Horace TAYLOR). Contemporary Arte Society. Kunsthaus, Zürich. August 8-28, 1918.
76. *Exhibition of Furniture, Textiles and Pottery Made at the Omega Workshops 1913-1918*. Art Council of Great Britain; courtesy, Department of Circulation, Victoria and Albert Museum. May 4-25, 1946.
77. *(The) Exhibition of Italian Art. London, 1930. A commemorative Catalogue* (cat.). Introduction by Roger FRY; edited by Lord BALNIEL and K. CLARK. Oxford University Press. London. 1931.
77bis. *Exhibition of Paintings and Drawings* (di R. Fry)(cat.). Preface by C. KAY-SCOTT. Joseph Brummer Gallery, New York. Paris. Nov. 1924.
78. *Exhibition of Venetian Painting of the Eighteenth Century*. Introduction by Roger FRY. 1911.
79. *Exhibition of Water-Colours and Oil Paintings by R.E. Fry* (cat.). Carfax and Co. London. 1903.

FARBMANN, M.: (vedi B/417).

80. FARR, Dennis: Wyndham Lewis and the Vorticists (Shorter Notices), *B.M.*, v. 98, Oct. 1956, pp. 279-280.
81. FARRINGTON, Jane: Wyndham Lewis and a Prescient Collector, *Apollo*, v. 111, Jan. 1980, pp. 46-49.
82. Fifty Years of the Burlington Magazine (ed.), *B.M.*, 95, March 1953, pp. 63-65.
83. FISHMAN, Solomon: *The interpretation of Art*. Essays of the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry (pp. 103-142) and Herbert Read. University of California Press. Berkeley/Los Angeles. 1963.
84. *Florentine Paintings before 1500* (cat,), (Prefazione di R. FRY). Burlington Fine Arte Club. London. 1919. Pp. 44, 38 pl.
85. FORSTER, E.M.: "Roger Fry: an obituary note", in *Abinger Harvest*, pp. 39-41. Arnold. London. 1936. (Originariamente pubblicato nel 1934).
86. Fry as artist, *Art Digest*, v. 5, April 1, 1931, p. 32.
87. Fry's art criticism, *Times Literary Supplement*, Oct. 12, 1951.
88. FRY, Roger E.: *Giovanni Bellini*. At the sign of the Unicorn. London. 1899. Pp. 48, 23 ill.
89. FRY, Roger E.: Art before Giotto, *Monthly Review,* Oct. 1900, pp. 126-151, 10 pl.
90. FRY, Roger E.: Giotto (I: The Church of S. Francesco at Assisi; II), *Monthly Review*, Dec. 1900, Febr. 1901. (Rip. in B/212, pp. 109-145).

FRY, Roger E.: (vedi B/495).

91. FRY, Roger E (n.f.): Mr. C.H. Shannon's Works at the Dutch Gallery, *Ath.*, March 23, 1901.
92. FRY, Roger E.: A note on an early Venetian picture, Monthly Review, July 1901, pp. 86-97.
93. FRY, Roger E. (n.f.): The study and criticism of Italian art, (rev.), *Ath.*, Nov. 16, 1901.
94. FRY, Roger E.: The symbolism of Signorelli's "School of Pan", *Monthly Review*, Dec. 1901, pp. 110-114.
95. FRY, Roger E. (n.f.): Richter's 'Catalogue Raisonné' of the Pictures at Locks Park, the Property of Wm. Druvy-Lowe Esq.,(rev.), *Ath.*, Febr. 1, 1902.
96. FRY, Roger E.: Art and re1igion, *Monthly Review*, May 1902, pp. 126-142.
97. FRY, Roger E. (n.f.): (Simon Bussy), *Ath.*, May 10, 1902.
98. FRY, Roger E. (n.f.): Bréal, Rembrandt, 1902, translated by Christine Block (rev.), *Ath.*, Aug. 16, 1902.

99. FRY, Roger E. (n.f.) : Perkins, Giotto (rev.), *Ath.*, Aug. 30, 1902.

FRY, Roger E.: (vedi B/79).

100. FRY, Roger E.: (Sulla proposta di un *Natîonal Art-Collections Fund*), *Ath.*, Febr. 14, 1903.

101. FRY, Roger E. (n.f.): Alfred Steven's Wellington Monument, *Ath.*, March 7, 1903.

102. FRY, Roger E. (s.): Editorial, *B.M.*, v. 1. March 1903, p.4.

103. FRY, Roger E.: A picture by Solario, *B.M.*, v. l, May 1903, p.353ss.

104. FRY, Roger E.: Pictures in the Collection of Sir Hubert Parry, at Highnam Court, near Gloucester I. Italian Pictures of the fourteenth century, *B.M.*, v. 2, 1903, p. 117ss.

105. FRY, Roger E. (n.f.): Mr. Whistler, *Ath.*, July 25, 1903, pp. 133-134.

106. FRY, Roger E. (n.f.): Aubrey Beardsley's drawings, *Ath.*, 1904. (Rip. in B/212, pp. 185 188).

107. FRY, Roger E.: Editorial, *B.M.*, v.4, March 1904, p. 203ss.

108. FRY, Roger E.: Three pictures in tempera by W. Blake, *B.M.*, v. 4. March 1904, p.204ss. (Rip. in B/ 212, pp. 171-176).

109. FRY, Roger E. (n. f.) : MacColl, Chantrey Bequest (rev.). Ath., April 9, 1904.

110. FRY, Roger E. (n.f.): Exhibition of French Primitives, *Ath.*, April 30, 1904; May 14, 1904.

111. FRY, Roger E.: The Exhibition of French Primitives, *B.M.*, v. 5, June 1904, pp. 279-298 (part II; la prima parte non è di Fry); July 1904, pp. 356-380. (part II; Conclusion).

112. FRY, Roger E. (n.f.): Gronau Titian (rev.), *Ath.*, Sept. 10, 1904.

113. FRY, Roger E.: French Primitives at Pavillon Marsan (Louvre) and Bibliothéque Nationale, *Quarterly Review*, Oct. 1904, p. 576.

114. FRY, Roger E. (n.f.): Langton Douglas (rev.), *Ath.*, Oct. 29, 1904.

115. FRY, Roger E. (n.f.): Berenson, Florentine Drawings (rev.), *Ath.*, Nov. 12, 1904; Dec. 13, 1904.

116. FRY, Roger E. (n.f.): The Virgin and Child in an Apse, *Ath.*, Dec. 17, 1904.

FRY, Roger E.: (vedi B/460).

Recensione:

117. The Discourses of Sir Zoshua Reynolds, by R. Fry (rev.), *B.M.*, v. 8, Jan. 1906, p. 209ss.

118. FRY, Roger E.: (Whistler), *Ath.*, March 14, 1905

118bis. FRY, Roger E.: (International Society Exhibition), *Ath.*, 1906.

119. FRY, Roger E.: Some recent acquisitions of the Metropolitan Museum, *B.M.*, v. 9, June 1906, p. 136ss.

FRY, Roger E.(vedi B/ 418).

120. FRY, Roger E.: Madonna and Child enthroned with Saint John the Baptist and another Saint, by Pesellino, *M.M.B.*, Dec. 1906, p. 164ss.

121. FRY, Roger E.: (su un Reynolds rubato), *B.M.*, v. 10, March 1907, pp. 275-276.

122. FRY, Roger E.: Ideals of a picture gallery, *M.M.B.*, March 1907, pp. 58-66.

123. FRY, Roger E.: Portrait of Don Sebastian Martinez, Rogers Fund, *M.M.B.*, March 1906, p. 73ss.

124. FRY, Roger E.: St. Andrew with scenes from his life. A Louis Borassa (active 1396-1424). *M.M.B.*, March 1907, pp. 77-80.

125. FRY, Roger E.: A note on water-colour technique, *B.M.*, v. 11, June 1907, p. 161.

126. FRY, Roger E.: La "Famille Charpentier", *M.M.B.*, June 1907, pp. 102-103.

127. FRY, Roger E.: Claude, *B.M.*, v. 11, July 1907, p. 207ss. (Rip. in B/212, pp.176-184).

128. FRY, Roger E.: The Last Phase of Impressionism (lett.), *B.M.*, v. 12. March 1908, pp. 374-376.
129. FRY, Roger E.: The painter as critic (ed.), *B.M.*, v. 13, Apr. 1908, p. 3ss.
130. FRY, Roger E.: An altarpiece by the Catalan School, *B.M.*, v. 13, June 1908, p.123ss.
131. FRY, Roger E.: Sculptures from the Chateau de Biron, *M.M.B.*, July 1908, pp. 135-148.
132. FRY, Roger E.: Notes on the Pinakothek at Munich, *B.M.*, v. 14, Nov. 1948, p. 94ss.
133. FRY, Roger E.: "Dürer and his contemporaries", in B/68 (introduzione). (Rip. in B/212, pp. 156-164).
134. FRY, Roger E.: An essay in aesthetics, *The New Quarterly*, v. 2, n.6, 1909. (Rip. in B/212, pp. 22-39).
135. FRY, Roger E.: (W. Steer), *MM.B.*, March 1909, p. 46ss.
136. FRY, Roger E.:*M.M.B.*, May 1909, p. 88ss.
137. FRY, Roger E.: Madonna and Child, *M.M.B.*, Sept. 1909, pp. 156-157.
138. FRY, Roger E.: To the Readers of the Burlington Magazine (ed.), *B.M.,* v. 16. Oct. 1909, p. 2ss.
139. FRY, Roger E.: (vedi B/61).
140. FRY, Roger E.: Self-Portrait of . Rothenstein, *M.M.B.*, Dec. 1909, p. 225ss.
141. FRY, Roger E.: Introductory note (al B/65), pp. 207-208.
142. FRY, Roger E.: The Umbrian exhibition at the Burlington Fine Arts Club, *B.M.*, v. 16, Febr. 1910, pp. 267-274.
143. FRY, Roger E.: Bushman Paintings, *B.M.*, v. 16, March 1910, pp. 334-338. (Rip. in B/212, pp. 74-85, col titolo: The art of the Bushmen).

FRY, Roger E.: (vedi D/42).

144. FRY, Roger E.: La mostra di antichi dipinti alle "Grafton Galleries" di Londra, *Rassegna d'Arte*, Marzo 1910, pp. 35-39.
145. FRY, Roger E.: The sculptures of Maillol, *B.M.*, v. 17, Apr. 1910, pp. 26-37.
146. FRY, Roger E.: Notes on various works of art: un Dessin d'André Beauneveu, dans les collections de l'Université d'Oxford, *B.M.*, v. 18. Apr. 1910, p. 51.
147. FRY, Roger E.: The Burlington Magazine and the Wax Bust Controversy (ed.), *B.M.*, v. 17, May 1910, p. 69ss.
148. FRY, Roger E.: Some specimens from the Japanese National Monunents, *B.M.*, v. 17. May 1910, p. 119ss.
149. FRY, Roger E.: A modern jeweller, *B.M.*, v. 17, June 1910, pp. 169-174.
150. FRY, Roger E.: The Art of Mr. Rothenstein, *Nation*, June 11, 1910.
151. FRY, Roger E.: The Munich exhibition of Mohammedan art, *B.M.*, v. 17, Aug. 1910, pp. 283-290; Sept. 1910, pp. 327-333. (Rip. in B/212, pp. 97-109).
152. FRY, Roger E.: *Nation*, Nov. 19, 1910.
153. FRY, Roger E.: A Portrait attributed to Raphaël, *B.M.*, v. 18, Dec. 1910, pp. 137-138.
154. FRY, Roger E.: Nation, Dec. 3, 1910.
155. FRY, Roger E.: A post-script on Post-Impressionism, Nation, Dec. 24, 1910.

FRY, Roger E.: (vedi B/50).

156. FRY, Roger E.: "Venice in the Eighteenth Century", (in B/78).
157. FRY, Roger E.: The growth of the dramatic idea in medieval art, *Felix Ravenna* (Ravenna), 1911, n. 2, pp. 75-79.
158. FRY, Roger E.: A Portrait of Lionello d'Este, by Roger Van der Weyden, *B.M.*, v. 18, Jan.

1911, pp. 200-202.

159. FRY, Roger E.: (polemica con Sargent), *Nation*, Jan. 14, 1911.
160. FRY, Roger E.: Acquisition by the National Gallery at Helsingfors, *B.M.*, v. 18, Febr. 1911, p.291ss.
161. FRY, Roger E.: On a profile portrait by Baldovinetti, *B.M.*, v. 18, March 1911, pp. 311-312.
162. FRY, Roger E.: The Fraga Velasquez, *B.M.*, v. 19, Apr. 1911, pp.5-13.
162bis. FRY, Roger E.: (*Lecture* sulla prima mostra post-impressionista), *Fortnightly Review*, May 1911.
163. FRY, Roger E.: Richard Bennett collection of Chinese porcelain, *B.M.*, v. 19, June 1911, pp. 133-137
164. FRY, Roger E.: Diana and her nymphs, *B.M.*, v. 19, July 1911, pp. 206-211.
165. FRY, Roger E.: Exhibition of Old Masters at the Grafton Galleries, *B.M.*, v. 20, Nov. 1911, pp. 66-77 ; Dec. 1911, pp. 161-167.
166. FRY, Roger E.: "Art and Socialism" in *The Great State*, Harper, 1912. (Rip. in B/212, pp. 51-69).
167. FRY, Roger E.: "The French Post-Impressionists", (in B/474). (Rip. in B/212 pp. 188-193).

FRY, Roger E.: (vedi B/62).

168. FRY, Roger E.: Exhibition of pictures of the early venetian school at the Burlington Fine Arts Club, *B.M.*, v. 20, March 1912, pp. 346-359; v. 21, April 1912, pp. 47-48; May 1912 (in collaborazione con T. BORENIUS), pp. 95-101.
169. FRY, Roger E.: 'The Redemer', by Giovanni Bellini, *B.M.*, v. 21, Apr. 1912, pp. 10-15.
170. FRY, Roger E.: Sir Sidney Colvin and the Print Room at the British Museum, *B.M.*, v. 21, July 1912, p. 207ss.
171. FRY, Roger E.: (mostra della *Allied Artists Association*), *Nation*, July 20, 1912.
172. FRY, Roger E.: On appreciation of the Swenigo-rodskoi enamels, *B.M.*, v. 21, Aug. 1912, pp. 290-294.
172bis. FRY, Roger E.: (Sulla seconda mostra post-impressionista), *Nation*, Nov. 9, 1912.
173. FRY, Roger E.: 'The Journey of the three kings', by Sassetta, B.M., v.22, Dee. 1912, p. 131ss.
174. FRY, Roger E.: Our Architecture, *B.M.*, v. 22, Dec. 1912, p.167ss.
175. FRY, Roger E.: A note on the Anghiari and Pisa Cassoni Panels, *B.M.*, v. 22. Jan. 1913, p. 239ss.
176. FRY, Roger E.: The case of the late Sir Laurence Alma-Tadema, *Nation*, Jan. 18, 1913.
177. FRY, Roger E.: *Nation*, Febr. 1, *1913*
178. FRY, Roger E.: *Nation*, Febr. 22, 1913
179. FRY, Roger E.: 'Madonna and Child' by Carlo Crivelli, *B.M.*, v. 22, March 1913, p. 309ss.
180. FRY, Roger E.: (sulle *Omega Workshops*), *Art Chronicle*, Apr. 26, 1913.
181. FRY, Roger E.: Bramantino, *B.M.*, v. 23. Sept. 1913, p 317ss.
182. FRY, Roger E.: Some pictures by El Greco, *B.M.*, v. 24, Oct. 1913 pp.3-4.
183. FRY, Roger E.: The Art of Pottery in England, *B.M.*, v. 24, March 1914, pp. 330-335.
184. FRY, Roger E.: Note on a portrait of Giuliano de Medici by Sandro Botticelli, *B.M.*, v. 25, Apr. 1914, p. 3ss.
185. FRY, Roger E.: Three pictures in the Jacquemart-André collections, *B.M.*, v. 25, May 1914, pp. 79-85. (Rip. in B/212, pp. 151-156, col titolo: The Jacquemart-André collections).
186. FRY, Roger E.: The new excavations at Rhages, *B.M.*, v. 25, July 1914, p. 211-218.

FRY, Roger E. (vedi B/388).
187. FRY, Roger E.: Sir William Van Horne (A Monthly Chronicle), *B.M.*, v.28, Oct. 1915, pp. 39-40.
188. FRY, Roger E.: A picture attributed to Bartolomeo di Giovanni, *B.M.*, v.29, Apr. 1916, p.3-ss.
189. FRY, Roger E.: Art in a Socialism, a Lecture by Roger Fry, *B.M.*, v. 29, Apr. 1916, p. 36ss.
199. FRY, Roger E.: Rossetti's water-colours of 1857. *B.M.*, v. 29, June 1916, pp.100-109.
191. FRY, Roger E.: Gaudier-Brzeska, *B.M.*, v. 29, Aug. 1916, pp. 209-210.
FRY, Roger E.: (vedi B/435).
FRY, Roger E.: (vedi B/496).
192. FRY, Roger E.: The National Gallery Bill, *B.M.*, v. 30, Jan. 1917, pp. 21-23.
193. FRY, Roger E.: The Sir Hugh-Lane Pictures at the National Gallery, *B.M.*, v. 30, March 1917, p. 147ss.
194. FRY, Roger E.: Children's Drawings, *B.M.*, v. 40, May 1917, p. 225ss.
195. FRY, Roger E.: The Artist as Decorator, *Colour*, May 1917.
196 FRY, Roger E.: 'Paul Cézanne' by Ambroise Vollard: Paris,1915 (rev.), *B.M.*, v. 31, July.1917, pp. 52-61. (Rip. in B/212, pp. 202-209).
197. FRY, Roger E.: The new movement in art et in its relation to life. A lecture given at the Fabian Society summer school, *B.M.*, v. 31, Sept. 1917, pp. 162-168. (Rip. in B/212, pp. 11-22, col titolo: "Art and Life").
198. FRY, Roger E.: A possible domestic architecture, *Vogue*, 1918. (Rip. in B/212, pp. 213-218).
199. FRY, Roger E.: Drawings at the Burlington Fine Arte Club, *B.M.*, v. 32, Febr. 1918, p. 51ss (Rip. in B/212, pp. 193-202).
200. FRY, Roger E.: A Cassone Panel by Cosimo Rosselli, *B.M.*, v. 32, May 1918, p. 201ss.
201. FRY, Roger E.: American Archeology, *B.M.*, v. 33, Oct. 1918, p. 155ss. (Rip. in B/212, pp. 89-96, col titolo: Ancient American Art).
202. FRY, Roger E.: Line as a means of expression in modern art, *B.M.*, v. 33, Dec. 1918, p.201ss; v. 34, Jan. 1919, pp. 62-69.
203. FRY, Roger E.: "The Art of Florence", (Prefazione a B/84, pp. 7-14). (Rip. in B/212, pp. 145-151).
204. FRY, Roger E.: Art and Science, *Ath.*, 1919. (Rip. in B/212, pp. 69-74).
205. FRY, Roger E.: The artist's vision. *Ath.*, 1919. (Rip. in B/212, pp. 45-51).
206. FRY, Roger E.: Jean Marchand, *Ath.*, 1919. (Rip. in B/212, pp. 218-222).
207. FRY, Roger E.: The Ottoman and the Whatnot, *Ath.*, 1919. (Rip. in B/212, pp. 39-45).
208. FRY, Roger E.: M. Larionov and the Russian Ballet, *B.M.*, v. 34, March 1919, p.112ss.
209. FRY, Roger E.: Notes on the Exhibition of Florentine Painting at the Burlington Fine Arts Club, *B.M.*, v. 34, July 1919, p.3ss.
210. FRY, Roger E.: Mr. MacColl and drawing (lett.), *B.M.*, v. 35 Aug. 1919, p.84ss.
211. FRY, Roger E.: Exhibition of Modern French Art, Mansard Gallery, *Ath.*, Aug. 8, 1919; Aug. 15, 1919.
212. FRY, Roger E.: *Vision and Design*. Chatto And Windus. London. 1920. (Si usa la edizione Penguin Books, Harmondsworth (GB), 1937, ristampata nel 1961).
Traduzione:
213. FRY, Roger E.: Visione e Disegno, Milano. 1947.

Recensione:

214. R.T.T. (s.): B.M., v. 44, Jan. 1924, pp. 45-47.

215. FRY, Roger E.: "Renoir", (in B/212, pp. 209-213).

216. FRY, Roger E.: "Retrospect", (in B/212, pp. 222-237).

217. FRY, Roger E.: Negro Sculpture, *Ath.*, 1920. (Rip. in B/212, pp. 85-89).

218. FRY, Roger E.: El Greco, *Ath.*, 1920. (Rip..in B/212, pp. 164-171).

219. FRY, Roger E.: (Renoir), *Ath.*, Febr. 20, 1920.

2l9bis. FRY, Roger E.: Mr. Duncan Grant's pictures, *N.St.*, Febr. 21, 1920.

220. FRY, Roger E.: Last works of' Renoir, *Ath.*, June 11, 1920.

221. FRY, Roger E.: A portrait by Lorenzo Lotto, *B.M.*, v. 37, July 1920, p. 39ss.

222. FRY, Roger E.: Spanish Painting at the Royal Academy, *N.St.*, Nov. 6, 1920.

223. FRY, Roger E.: Modern paintings in a collection of Ancient Art, *B.M.*, v.37, Dec. 1920, p. 303ss.

224. FRY, Roger E.: *Architectural heresies of a painter*, a lecture de livered at the Royal Institute of British Architects, May 20th. 1921. Chatto and Windus. London. 1921.

225. FRY, Roger E.: *Twelve original woodcuts*. Printed and published by Leonard and Virginia Woolf. The Hogarth Press. Richmond. 1921.

225. FRY, Roger E.: Modern French Painting, *L'amour de l'art*, v. 2, 1921, pp. 141-160.

227. FRY, Roger E.: A tondo by Luca Signorelli, *B.M.*, v. 38, Febr. 1921, pp. 105-106.

228. FRY, Roger E.: (Picasso), *N.St.*, Jan. 29, 1921.

229. FRY, Roger E.: Pictures at the Burlington Fine Arts Club, *B.M.*, v. 38, March 1921, pp. 131-138.

230. FRY, Roger E.: A reconstructed Annunciation, *B.M.*, v.40, Febr. 1922, p.54ss.

231. FRY, Roger E.-MACCOLL, D. S.-HOLROYD, E.: The Sad Case of Mr. D.S MacColl, *B.M.*, v. 40, March 1922, p.152ss.

232. FRY, Roger E.: A Signorelli, republished, *B.M.*, v. 40, Apr. 1922, p. 158ss.

233. FRY, Roger E.: On a Henri Matisse in the Luxenbourg. *B.M.*, v. 40. June 1922, p. 237ss.

234. FRY, Roger E.: The Work of Mr. Jagger (lett.), *B.M.*, v. 40. May 1922, p. 197ss.

235. FRY, Roger E.: A Crucifixion of the Avignon School, *B.M.*, v. 41, Aug. 1922, p. 53ss.

236. FRY, Roger E - POPE-HENNESSY, J.: A toad in white jade, *B.M.*, v. 41, Sept. 1922, p. 103ss.

237. FRY, Roger E.: Settecentismo, B.M., v. 41, Oct. 1922, p. 158-169.

238. FRY, Roger E.: *A sampler of Castile*. Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press. Richmond. 1923.

Recensione:

239. R.T.T.(s.): A sampler of Castile. By Roger Fry, *B.M.*, v.44, Jan. 1924, pp.45-47.

FRY, Roger E.: (vedi B/2).

FRY, Roger E.: (vedi B/368).

240. FRY, Roger E.: The inclusion of the Werthheisner pictures in the National Gallery, *N.St.*, Jan. 13, 1923.

241. FRY, Roger E.: (Degas), *N.St.*, March 2, 1923.

242. FRY, Roger E.: Scythian art, *B.M.*, v. 42, May 1923, p.216ss.

243. FRY, Roger E.: Modern Mosaic and Mr. Boris Anrep, *B.M.*, v. 42, June 1923, p. 272ss.

244. FRY, Roger E.: Escorial, *Nation*, Oct. 15, 1923.

245. FRY, Roger E.: From Segovia to Avila, *Nation*, Nov. 3 1923.

246. FRY, Roger E.: Toledo, *Nation*, Nov. 10, 1923.

247. FRY, Roger E.: Some Chines Antiquites, *B.M.*, v. 43, Dec. 1923, p. 276ss.

248. FRY, Roger E.: The Artist and Psycho-analysis. (The Hogarth Essays, 2). Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press. London. 1924. Pp. 19.

FRY, Roger E.: (vedi B/77bis).

249. FRY, Roger E.: Speculation in Languedoc, *Nation*, 1924. (Rip. In B/260, pp. 228-234).

250. FRY, Roger E.: Children's Drawings, *B.M.*, v.44, Jan. 1924, p.35ss.

251. FRY, Roger E.: Art and the State, *Nation*, Febr. 23, 1924; March 1, 1924; March 23, 1924. (Rip. in B/260, pp. 59-73).

252. FRY, Roger E.: The Mond Pictures in the National Gallery, *B.M.*, v. 44, May 1924, p. 234ss.

252bis. FRY, Roger E.: M.S. Broggs, Mohammedian Architecture in Egypt and Palestine (rev.), *Nation*, Sept. 17, 1924.

253. FRY, Roger E.: Titian as Draughtsman, *B.M.*, v. 45, Oct. 1924, p. 160ss.

254. FRY, Roger E.: "Some aspects of Chinese Art", (in B/52). (Rip. in B/260, pp. 89-108).

255. FRY, Roger E.: (Sickert), *N.St.*, Jan. 17, 1925.

256. FRY, Roger E.: Mr. Frank Dobson's Sculpture, *B.M.*, v. 46. Apr. 1925, p. 171ss.

257. FRY, Roger E.: Exhibition of French Art in Paris II. C1aude to Poussin, *B.M.*, v.47, July 1925, p. 10ss.

258. FRY, Roger E.: *Art and Commerce*. (The Hogarth Essays, 16). Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press. London. 1926. Pp. 22.

FRY, Roger E.: (vedi B/6).

FRY, Roger E.: (vedi B/49).

259. FRY, Roger E.-LOWE, E.A.: *English Handwriting*. Society for the Study of Pure English. Oxford University Press. Oxford. 1926. Pp. 12, 34 pl.

260. FRY, Roger E.: *Transformations*, Critical and Speculative Essays on Art. Chatto and Windus. London. 1926. (Si usa la edizione Doubleday and Co., Garden City (N.Y.), 1956, pp. XII-302, 36 pl.).

261. FRY, Roger E.: "Some questions in aesthetics" (in B/260, pp. 1-57).

262. FRY, Roger E.: "Culture and Snobism", (in B/260, pp. 74-88).

264. FRY, Roger E.: "Fra Bartolomeo", (in B/260, pp. 109-126).

265. FRY, Roger E.: "The Seicento", (in B/260, pp. 127-168).

266. FRY, Roger E.: "J.S. Sargent, as seen at the Royal Academy Exhibition of his works, 1926, and in the National Gallery", (in B/260, pp. 169-182).

267. FRY, Roger E.: London Sculptors and Sculptures (in B/260, pp.183-210).

268. FRY, Roger E.:"Book illustration and a modern exemple", (in B/260, pp. 211-227).

269. FRY, Roger E. "V. Van Gogh", (in B/260, pp. 235-248).

270. FRY, Roger E.: "Seurat", (in B/260, pp. 249-260).

271. FRY, Roger E. : "On some modern drawings", (in B/260, pp. 261-281).

272. FRY, Roger E. "Plastic Colour", (in B/260, pp. 282-297).

273. FRY, Roger E.: Le développement de Cézanne, *Amour de l'Art*, v. 7, 1926, pp. 389-418. (Prima stesura di B/279).

274. FRY, Roger E.: (J. Sargent), *Nation*, Jan. 23, 1926.

275. FRY, Roger E.: A tondo from Perugino's atelier, *B.M.*, v. 48, Febr. 1926, pp. 77-78.

276. FRY, Roger E.: Sandro Botticelli, *B.M.*, v. 48, Apr. 1926, p. 196ss.

277. FRY, Roger E.: The Author and the Artist, *B.M.*, v. 49, July 1926, pp. 9-12.

278. FRY, Roger E.: Siamese Art, *B.M.*, v.49, Aug. 1926, p. 68ss.

279. FRY, Roger E.: *Cézanne, a study of his development*. Leonard and 'Virginia Woolf at the Hogarth Press. London. 1927. (Seconda stesura di B/273).

Traduzioni:

280. FRY, Roger E.: *Paul Cézanne og hans kunstneriske udvikling*. Oevers. C. NIELSEN. Larsen. Kyoebenhavn. 1929. Pp.30, 60 fig.

281. FRY, Roger E.: Paul Cézanne,(con introduzione di O.V. BORCH), *Samleren*, 1929, pp. 97-103, 113-119, 129-140, 37 fig.

Recensione:

282. TOWNDROW, K.R.: *Apollo*, v. 56, Dec. 1952, p. 212.

283. FRY, Roger E.: *Flemish Art*, a critical survey. Chatto and Windus. London. 1927. Pp. VIII, 31 pl. (vedi B/420).

284. FRY, Roger E.: The authenticity of the Renders Collection, *B.M.*, v. 50, May 1927, pp. 261-267.

285. FRY, Roger E.: Bonington and French Art, *B.M.*, v. 51, Nov. 1927, pp. 268-274.

285bis. FRY, Roger E.: (Su Sisley), *Nation and Athenaeum*, Dec. 3.1927.

286. FRY, Roger E.: *Needed Words. Words wanted in connexion with the Arts*. Society of Pure English. Clarendon Pres. Oxford. 1928.

FRY, Roger E.: (vedi B/493).

287. FRY, Roger E.: A Correggio Problem, *B.M.*, v. 52, Jan. 1928, pp. 3-9.

287bis. FRY, Roger E.: Burlington House: Winter Exhibition, *Nation and Athenaeum*, Jan. 28, 1928, pp. 648-649.

288. FRY, Roger E.: Cézanne, by Meier-Graefe (rev.), *B.M.*, v. 52, Febr. 1928, pp. 98-99.

FRY, Roger E.: (vedi B/366).

288bis. FRY, Roger E.: (Bonnard), *Nation and Athenaeum*, Febr. 18, 1928.

288ter. FRY, Roger E.: (Mark Gerter), *Nation and Athenaeum*, March 24, 1928.

288quater. FRY, Roger E.: (Arte spagnola al *Burlington Fine Art Club*), *Nation and Athenaeum*, July 14, 1928.

289. FRY, Roger E.: At the Dutch Exhibition, *B.M.*, v. 54, Febr. 1929, pp. 54-67.

289bis. FRY, Roger E.: The romance of the commonplace in the Dutch Exhibition, *Listener*, Febr. 20, 1929, pp. 1^{0}9-200.

290. FRY, Roger E.: Chartres sculptures for South Kensington, *B.M.*, v. 55, July 1929, pp. 2-3.

291. FRY, Roger E.: The meaning of Pictures. I: Visible Melodies, *Listener*, Oct. 9, 1929, pp. 467-469.

291bis. FRY, Roger E.: (iconi russe), *Nation and Athenaeum*., Nov. 30, 1929.

292. FRY, Roger E.: Seurat's 'La parade', *B.M.*, Dec. 1929, pp. 289-293.

293. FRY, Roger E.: Henri Matisse. Editions des Chroniques du Jour/A. Zwemmer/Weyhe. Paris/London/New York. 1930. Pp. 24, 60 pl. (In inglese).

Estratti o condensati:

294. FRY, Roger E.: Henri Matisse, *Cahiers d'Art*, v. 6, n.5-6, 1931, pp. 283-288. (In inglese).

295. FRY, Roger E.: Henry Matissse, *Creative Art* (New York), v. 9, Dec. 1931, pp. 458-462.

296. FRY, Roger E.: Matisse et le renouveau de l'expression plastique, XX^{e} Siècle, 1970,

numero special, pp. 11-22.

297. FRY, Roger E.: "Russian Icon Painting from a Western European Point of View", (in B/417).

FRY, Roger E.: (vedi B/442).

298. FRY, Roger E.: Masterpieces in Italian Art Show, *Art News*, v. 28, Jan 18, 1930, p. 3ss.

299. FRY, Roger E.: Notes on the Italian Exhibition at Burlington House, *B.M.*, v. 56, Febr. 1930, pp. 72-89; March 1930, pp. 129-136.

FRY, Roger E.: (vedi B/466).

300. FRY, Roger E.: An Album of Corots, *B.M.*, v. 56, Apr. 1930, pp. 216-217.

301. FRY, Roger E.: The Courtauid Institute of Art (lett.), *B.M.*, v. 57, Dec. 1930, pp. 317-318.

FRY, Roger E.: (vedi B/77).

302. FRY, Roger E.: Quelques réflexions sur l'art français, *Formes*, 1931, pp. 176-178.

FRY, Roger E.: (vedi B/412).

303. FRY, Roger E.: Ten architectural lithographs (rev.), *Architectural Review* (London), v. 69, Febr. 1931, p. 55ss.

304. FRY, Roger E.: (Persian Exhibition), Listener, Febr. 4, 1931

305. FRY, Roger E.: Mr. Berenson on Medieval Painting (rev.), *B.M.*, v. 58, May 1931, pp. 245-246.

306. FRY, Roger E.: What France has given to art, *Listener*, Dec. 1931.

307. FRY, Roger E.: *The Arts of Painting and Sculpture*. (The Outline Series). Victor Gollancz. London. 1932. Pp. 160.

308. FRY, Roger E.: Characteristics of French Art. Chatto and Windus. London. 1932. Pp.. 11+148$_r$ 40 pl.

Recensioni:

309. *B.M.*, v. 62, Jan. 1933, p. 42ss.

310. H.I.K.(s.): *Connoisseur*, v. 91, Avril 1933, p. 257ss.

311. *American Magazine of Art* (Washington), v.26, July 1933, pp. 353-354.

312. FRY, Roger E.: Observations on a Keeper, *B.M.*, v. 60, Febr. 1932, pp. 97-100.

313. FRY, Roger E.: Flemalle, Van der Weyden Question, *B.M.*, v. 61, Sept. 1932, pp. 114-118.

314. FRY, Roger E.: *Art History as an academic study*. Cambridge University Press. Cambridge. 1933. (Rip. in B/331, pp. 1-21).

Recensione:

315. *American Magazine of. Art* (Washington), v. 28. March 1935, p. 188ss.

316. FRY, Roger E.: The Bridgewater Titians, *B.M.*, v. 62. Jan. 1933, pp. 3-10.

317. FRY, Roger E.: 'Madonna and Child' by Andrea Mantegna, *B.M.*, ,v. 62, Febr. 1933, pp. 53-58.

318. FRY, Roger E.: A Still-Life Painting of Zurbaran, *B.M.*, v. 62, June 1933, p. 253ss.

319. FRY, Roger E.: Negro sculpture at the Lefevre Gallery, *B.M.*, v. 62, June 1933, pp.. 289-290.

320. FRY, Roger E.: Modem French Art at the Lefevre Gallery, *B.M.*, v. 63, July 1933, pp. 24-29.

321. FRY, Roger E.: Cleopatra'e Feast, *B.M.*, v. 63, Sept. 1933, pp. 131-135.

322. FRY, Roger E.: *Reflections on British Painting*. Faber and Faber. London. 1934. Pp. 148, 40 pl.

Recensioni:

323. *Apollo*, v.19, June 1934, p. 327ss.

324. *B.M.*, v. 65, July 1934, p. 45ss.

325. *American Magazine of Art* (Washington), v. 28, March 1935, p. 188ss.

FRY, Roger E.: (vedi B/503).

FRY, Roger E.: (vedi B/403).

326. FRY, Roger E.: The artist as critic, *B.M.*, v. 64, Febr. 1934, pp. 78-80.

327. FRY, Roger E.: An exhibition of French painting (Shorter Notices), *B.M.*, v.65, July 1934, pp. 30-35.

328. FRY, Roger E.: A new Corot at the National Gallery, B.M., v. 65, Aug. 1934, p. 53ss.

329. FRY, Roger E.: What I like in Art: 'The Toilet', *Listener*, Sept. 19, 1934.

FRY, Roger E.:(vedi B/421).

330. FRY, Roger E.: MacKnight Keuffer. Une expression de la publicité anglaise, *Arts et Métiers Graphiques*, 15 Août 1935, n. 48, pp. 55-59.

FRY, Roger E.: (vedi B/414).

331. FRY, Roger E.: *Last Lectures*, with an introduction by Kenneth Clark. Cambridge University Press. Cambridge. 1939. (Si usa la edizione Beacon Press, Boston, 1962, pp. 232, 346 ill.).

Recensioni:

332. MCMAHON, A.P.: *Parnassus*, v. 11. Nov. 1939, p. 39ss.

333. FURST, H.: *Apollo*, v. 30, Nov. 1939, pp. 187-188.

334. READ, R.: *B.M.*, v. 75, Nov. 1939, p. 215ss.

335. MOORE, D.L.: *Magazine of Art*, v. 32, Dec. 1939, p.718ss.

336. BORENIUS, T.: *Journal of Hellenic Studies*, v. 60, 1940, pp. 105-106.

337. COSENS, D.: *Architectural Review*, v. 87, Jan. 1940, p. 30ss.

338. BIRD, P.: *Art Digest*, v. 14, Jan. 1, 1940, p. 31ss.

339. FELL, H.Q.: *Connoisseur*, v. 106. Jull. 1940, p. 39.

340. BLOOMFIELD, P.: *Royal Society Art Journal*, v. 88. Aug. 9, 1940, pp. 796-798.

341. BOAS, Q.: *Journal of Aesthetics and Criticism*, v. 1, 1941, n.2-3, pp. 127-128.

342. SWEENEY, J.J.: *Art Bulletin*, v. 23. March 1941, p. 90-92.

343. FRY, Roger E.: *French, Flemish and British Art*. Chatto and Windus. London. 1951. Ripubblicazione di B/308, B/283, B/322).

344. FRY, Roger E.: Rembrandt: an interpretation, *Apollo*, v. 76, 1962, pp. 42-55.

345. FRY, Roger E.: *Seurat*, plus essay by R. FRY and forward by Sir A. BLUNT. Phaidon Press. London. 1965. Pp. 87, 57 pl.

346. FRY, Roger E.: The Double Nature of Painting, *Apollo*, v. 89, May 1969, pp. 362-371

347. FRY, Roger E.: *Letters of Roger Fry*, Edited, with an introduction by Denis SUTTON. 2 volums. Chatto and Windus. London. 1972.

Recensioni:

348. ARCHER, W.G.: *Apollo*, v. 96, Oct. 1972, pp. 360-361.

349. BELL, Q.: *B.M.*, v. 115, Jan. 1973, pp. 50-51.

350. GERSH, G.: *Art Journal*, v. 32, Spring 1973, p. 350ss.

351. *Gazette des Beaux Arts*, v. 81 (ser. 6), May 1973, p. 36.

352. MYERS, J.B.: *Art in America*, v. 62, Jan. 1974, pp. 120-121.

FRY, Roger E. (Obituari):

353. *Beaux Arts*, 14 Sept., 1934, p. 2ss.

354. *Art News*, v. 32, Sept. 15, 1934, p. 10ss.
355. *Apollo*, v. 20, Oct. 1934, p. 226ss.
356. *Architectural Review*, v. 76, Oct. 1934, pp. 113-114.
357. *B.M.*, v. 65, Oct. 1934, p. 145ss.
358. *Art Digest*, v. 9, Oct. 1, 1934, p.14ss.
359. *London Studio*, v. 8, Nov. 1934, p. 267ss.
360. *Revue de l'Art Ancienne et Moderne* (Paris), v. 66, Nov. 1934, p. 353ss.
361. *American Institute for Persian Art and Archeology Bulletin*, Dec. 1934, n. 7, pp. 53-54.

362. GADD, : *Bloomsbury Portrait: "Loving Friends"*. Hogarth Press. London. 1974.
363. GAUN T, William: "Thresold of a New Age", in *The Aesthetic Adventure*. 1945. Pp. 198-214.
364. GAUN T, William: Vision and Design, *Times*, Apr. 21, 1966, p. 17.
365. GENGARO, M.L.: Orientamenti della critica d'arte nel seco lo XX, Bollettino d'Arte, Marzo 1935, n.6, pp. 109-111.
366. *Georgian Art (1760-1820)*,. (Burlington Magazine Monographs, 3). An introductory review of English painting, architecture, sculpture, ceramics, glass, metal work, furniture, textiles and other arts during the reign of George III, by Roger FRY, J.B. MANSON and others. Introduction by Roger FRY. B.T. Batsford. London. 1929. Pp.68.
367. GODFREY, P.M.: Rebirth of an aesthetic ideal; an essay on three masters: Pater, Wilde, and Fry, *Studio*, v. 135, May 1948, pp. 150-151; June 1948, pp. 182-185.
368. GRANT, Duncan: *Duncan Grant*, A collection of Plates. (Living Painters Series). With an introduction by Roger FRY. Hogarth Press. London. 1923. Pp. 11, 24 pl. (Nuova edizione: 1930).

Recensione:

369. T.C.: *B.M.*, v. 58, Febr. 1931, pp. 104-105.

370. GRIGSON, Geoffrey: Theme and paintings: some thoughts after Burlington House, *Bookman*, v. 85. Febr. 1934, p. 441ss.
371. HAHN, Harry: *The Rape of "La Belle"*. 1946.
372. HANNAY, H.: *Roger Fry and other essays*. G. Allen and Unwin. London. 1937. Pp. 208.

Recensioni:

373. *Royal Society of Arts Journal*, v. 85, Apr. 16, 1937, pp. 520-521.
374. PRICE-JONES, G.: *B.M.*, v. 71, Oct. 1937, p. 196ss.

375. HARRISON, Charles: Roger Fry in retrospect, *Studio*, v. 171, May 1966, pp. 220-221.
376. HARRISON, Charles: Abstract Painting in Britain in the early 1930s, *Studio*, v. 173, Apr. 1967, pp. 180-190.

HENNIKER-HEATON, R.: (vedi B/412).

377. HIND, Lewis: *Post-Impressionists*. 1911.
378. HOLMES, Charles: Roger Fry and the Burlington Magazine, B.M., v. 65, Oct. 1934, pp. 145-146.

HOLROYD, E.: (vedi B/231).

379. HOLROYD, Michael: Rediscovery: the Bloomsbury painters, *Art in America*, v. 58, July 1970, p. 116-123.

HOUGHTON, A.B.: (vedi B/6).

381bis. HUBBARD, Hesktch: *A hundred years of British Painting. 1851-1951*. Longman/Green

and Co.. London/New York/Toronto.
382. *(The) Ideal Home Exhibition*, organized by the Daily Mail (cat.). The Omega Workshops ltd. London. 1913.
383. Illusions and Delusions (ed.), *Apollo*, v. 111, Jan. 1980, pp. 2-5.
384. IRONSIDE, R.: Roger Fry: a summing up, *Architectural Review*, v. 88, Oct. 1940, pp. 99-100.
385. IRONSIDE, R.: *Painting since 1929*. 1947.
386. JOHNSTONE, J.K.: *Bloomsbury Group*. 1954.
387. JONES, E.H.: Roger Fry: a Quaker interpreter of art, *Friends Quarterly*, v. 18. July 1974, pp. 320-326.
388. JOUVE, P.J.: *Men of Europe*. Selected Poems. Translation by Roger FRY. Omega Workshops. 1915.
389. KAPPA (ps.): Mr. Fry's Lecture to the Fund, B.M., v. 50, 1927, p. 213.
KAY-SCOTT, C.: (vedi B/77bis).
400. LANG, Berel: Significance or Form: the Dilemma of Roger Fry's Aesthetic, *J.Ae.A.C.*, v. 21, 1962-1963, pp. 167-176.
401. LANGTON, Douglas: Cimabue, *Nineteenth Century*, v. 53. March 1903, pp. 453-465.
402. (The) Last Phase of Impressionism, *B.M.*, v. 12. Febr. 1908, pp. 272-277.
403. LEE of FAREHAM (Viscount) : A new version of Raphael's 'Holy Family with the Lamb', with contributory notes by Roger Fry, *B.M.*, v. 64, Jan. 1934, pp. 3-20.
404. LEWIS, Wyndham: *The Apes of God*. 1930.
405. LEWIS, Wyndham : *The letters*, by W. Lewis. 1963.
406. LIPKE, William C.: Futurism and the development of Vorticism, *Studio*, v. 173. Apr. 1967, p. 176ss.
407- LIPKE, William C.: The Omega Workshops and Vorticism, *Apollo*, v. 91, March 1970, pp. 224-231
407bis. *Loan Exhibition of Works acquired by the Contemporary Art Society* (cat.). (Introduzione di Roger Fry). City Art Gallery. Manchester. 1912.
407ter. *London Group Retrospective Exhibition* (cat.). London. 1928.
LOWE, E.A.: (vedi B/259).
MACCARTHY, Desmond: (vedi B/415).
MACCARTHY, Desmond: (vedi B/440).
408. MACCARTHY, Desmond: *Memoires*. 1953.
408bis. MACCOLL, D.S.: Year of Post-Impressionism, *The Nineteenth Century*, Febr. 1912.
409. MACCOLL, D.S.: Mr. Fry and Drawing, B.M., v. 34, Apr. 1919, pp. 203-206; May 1919, pp. 254-257; June 1919.
410. MACCOLL, D.S.: Vision and Design (lett.), *B.M.*, v. 38, March 1921, p. 152ss.
MACCOLL, D.S.: (vedi R/231).
411. MACCOLL, D.S.: Ephemeral Discussions (lett.), *B.M.*, v.40, May 1922, p. 254ss.
412. MACCOLL, D.S. - FRY, R. - HENNIKER-HEATON, RR.: Foreign Loans, *B.M.*, v.58, Jan. 1931, p. 56ss.
413. MACCOLL, D.S.: A note on Roger Fry, *B.M.*, v. 65, Nov. 1934, pp. 231-235.
414. MALLARME', S.: *Poems*. Translated by Roger RY. 1936 (anche 1952).
415. *Manet and the Post-Impressionists*. Grafton Galleries. Introduction by Desmond MACCARTHY. Ballantyne and C.. London. 1910.

MANSON, J.B.: (vedi B/366).
416. MARGOLIS, J. (editor): *Philosophy looks at the Arts*. New York. 1962.
417. *Masterpieces of Russian Painting*. Reproductions of Russian icons and frescoes from the XI to the XVIII centuries; text by A.I. ANISIMOV, Sir Martin CONWAY, Roger FRY. Editor M. FARBMAN. 1930
418. MATHER, F.J.-FRY, Roger E.: Recent Additions to the Collection of Mr. John G. Johnson, Philadelphia, *B.M.*, v. 9, Sept. 1906, p. 351ss.
419. MAUCLAIR, C.: *The French Impressionists*. London. 1903.
420. MAURON, Charles: *The Nature of Beauty in Art and Literature*. Translation and Preface by Roger FRY. Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press. London. 1927. Pp. 88.
421. MAURON, Charles: *Aesthetics and psychology*. Translated by Roger FRY and Katherine JOHN. Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press. 1935. Pp. 110.
422. MAY, Derwent: "Christ or a Saucepan". The baleful indifference of Roger Fry, *Encounter*, v. 40, Febr. 1973, pp. 55-59.
423. MCLAUGHLIN, Thomas M.: Clive Bell's Aesthetic: Tradition and Significant Form, *J.Ae.A.C.*, v. 35, Summer 1977, pp. 433-443.
424. Measuring Roger Fry, *Art Digest*, v. 8, Nov. l, 1933, p. 12.
425. MELVILLE, R.: Fry, *N.St.*, v. 71. March 25, 1966, p.439.
426. *Memorial Exhibition* (di Roger Fry). Museum and Art Gallery. Bristol. 1935.
427. *Metropolitan Museum Library Catalogue*.
428. MICHEL, W.: Tyros and portraits, the early twenties and Wyndham Lewis, *Apollo*, v. 82, Aug. 1965, pp. 128-133.
429. MOORE, G.: *Reminiscences of the Impressionist Painters*. Dublin. 1906. (Anche London, 1914).
430. MOUNT, Ch. Merril: *John Singer Sargent: a biography*. Cresset Press. 1957.
NATIONAL BOOK LEAGUE: (vedi B/38).
431. National Book League, London: Exhibition, *Art and Artists*, v. 11. June 1976, p. 41ss.
432. (A) neglected phase of British art (ed.), *Apollo*, v. 91, March 1970, pp. 174-185.
433. NEVE, Christopher: Roger Fry in XXth Century art, *Country Life*, March 31, 1966. n. 139, p. 734.
434. *(The) New Cambridge Bibliography of English Literature*. Editor I.R. WILLISON. Cambridge. 1972.
435. *(The) new movement in art*: exhibition of representative works selected and arranged by Roger FRY, (cat.). Birmingham. 1917.
436. NICHOLSON, Benedict: Post-Impressionism and Roger Fry, *B.M.*, v.93, Jan., 1951, pp. 11-15.
437. NICHOLSON, Benedict: Burlington Magazine, *Connoisseur*, v. 191. March 1976, pp. 177-183.
NIELSEN, C.: (vedi B/280).
438. C.F. (s.): (The) Omega Workshops ltd. (Monthly Chronicle), *B.M.*, v. 28, Nov. 1915. p. 80.
439. *(The) Omega Workshops 1913-1920*. Victoria and Albert Museum. London. 1964.
Omega Workshops: (vedi B/382).
Omega Workshops: (vedi B/76).
439bis. *Original woodcuts by various artists*. Omega Press. London. 1918.
440. *Paintings and Drawings* (di Roger Pry), with an introductory essay by Sir Desmond MACCARTHY. Arts Council. London. 1952.

441. *Paintings, Watercolours and Drawings*, with a preface by Pamela DIAMAND. The Minoires. Colchester. 1959.
442. *Persian Art* (cat.). With introduction by Roger FRY. 1930.
443. PERSPEX (ps.): Current Shows and Comments (Arte Council Galleries), *Apollo*, v. 55, May 1952, pp. 125-126.
444. PEVSNER, N.: Omega Workshops, *Architectural Review*, v. 90, Aug. 1941, pc. 415-418.
445. PODRO, M.: The Arts and Recent English Philosophy, Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, v. 9, 1964.
446. PODRO, M.: *The Manifold in Perception*, Theories of Art from Kant to Hildebrand. Clarendon University Press. Oxford. 1972. Pp. 129.
POPE-HENNESSY, U.: (vedi B/236).
447. PRAZ, M.: "Virginia Woolf", in *La letteratura inglese dai romantici al novecento.* Firenze. 1967. Pp. 268-271.
448. PRESCOTT, Peter S.: *Bloomsburies in the hot house*. 1979.
449. PRESTON, Stuart: Old Wine into New Bottles. Reflections on Post-Impressionism, *Apollo*, v. 111, Jan. 1980, pp. 50-57.
450. PRICE-JONES, Gwilyn: Roger Fry and aesthetic criticism, *Criterion*, v. 14, Jan. 1935, pp. 181-192.
Traduzione:
452. PRICE-JONES, Gwilyn: Le condizioni attuali della critica d'arte in Inghilterra: Roger Fry e la critica inglese contemporanea, *L'arte*, v. 38. Nov. 1935, pp. 480-490.
452. RATCLIFF, Carter: Art criticism: other minds, other eyes, *Art International*, v. 18, 1974.
453. READ, Herbert: *Art Now*. An introduction to the theory of modem painting and sculpture. London. 1933.
454. READ, Herbert: English Tribute to Roger Fry, *Art News*, v. 33, Oct. 6, 1934, p. 10ss.
455. READ, Herbert: Fry as an art critic, *Listener*, Oct. 12, 1939.
456. READ, Herbert: *A coat of many colours: occasional essays*. Routledge. London. 1945. Pp. 8+352.
457. *Repertoire d'Art et d'Archeologie*.
457bis. Retrospective Exhibition of Paintings (cat.). London Artists' Associations. 1931. London.
458. Retrospective exhibition of paintings, London Artists' Association, *Apollo*, v. 13. March 1931, p. 199-200.
459. REWALD J.: Jours sombres de l'Impressionisme: Paul Durand-Ruel et l'exposition des Impressionistes à Londres en 1905, *Oeil*, Févr. 1974, n. 223, pp. 18-19.
460. REYNOLDS, sir Joshua: *Discours delivered to the students of the Royal Academy*, with introduction and notes by Roger FRY. Seeley and Co.. London. 1905. Pp. XXI+445, 32 pl.
461. RICHARDS, I.A: *Principles of Literary Criticism*. 1924.
462. ROBERTS, K. : Vision and Design (Current and Forthcoming Exhibitions), *B.M.*, v. 108, May 1966, pp. 273-274.
463. Roger Fry (A monthly chronicle), *B.M.*, v. 28, pp. 117-118.
464. Roger Fry and the Burlington Magazine, *B.M.*, v. 108, Oct. 1966, p. 493ss.
465. Roger Fry and the Burlington Magazine (ed.), *B.M.*, v. 115, Jan. 1973, p. 3ss.
466. Roger Fry on the Duveen Wing (Letter to the Editor of the London "Daily Telegraph"), *Art News*, v. 28, March 15, 1930, p. 16ss.
467. Roger Fry's paintings shown in New York, *Art Digest*, v. 8, Oct. 15, 1933, p. 9ss.

468. (Mr.) Roger Fry's Picture at Messrs. Agnew's, *Apollo*, v. 18, Aug. 1933, p. 125ss.
469. ROSENBAUM, (editor): The Bloomsbury Group, a collection of memoirs, commentary and criticism. Croom Helm/University of Toronto Press. London/Toronto. 1975. Pp. 444, 8 pl.
470. ROSENBERG, : *On quality in art*. 1967.
471. ROSSI, M.M.: *L'estetica dell'empirismo inglese*. Sansoni. Firenze. 1944. 2 volumi.
471bis. ROTHENSTEIN, : *British Art since 1900*.
472. ROTHENSTEIN, William: *Modem Painters*.
473. SARGENT, John S.: *Nation*, Jan. 7, 1911.
474.Second Post-Impressionist Exhibition (cat.). (Con introduzione di Roger FRY, Clive BELL, Boris ANREP). Grafton Galleries. London. 1912.
475. SEDDON, Richard: A walk in the park, *Guardian*, Apr. 28, 1962, p. 6.
476. SEIDLITZ, W. (von): Die Grafton-Ausstellung in London. Oktober bis Dezember 1911, *Repertorium für Kunstwissenschatt*, 1912, n. 1.
SEURAT, G. : (vedi B/345).
477. SEWTER, A.C.: Roger Fry and El Greco, *Apollo*, v. 52. Aug. 1950, pp. 32-35.
478. (A) shock for the troops (ed.), *Apollo*, v. 80, Oct. 1964, pp. 261-265.
479. SHONE, Richard: *Bloomsbury portraits: Vanessa Bell, Duncan Grant, and their circle*. Phaidon. Oxford. 1976. Pp. 272, 7 pl.
480. SICKERT, Bernhard: 'Modem Painters' in 1906, *B.M.*, v. 9, Apr. 1906, pp. 221-224.
481. SICKERT, Walter: *Fornightly Review*, Jan. 1911.
482. SICKERT, Walter: The London Group (Monthly chronicle), *B.M.*, v. 28. Dec. 1915, p. 164.
483. SICKERT, Walter: The true futurism, *B.M.*, Febr. 1916, v.28, pp. 243-244.
484. SICKERT, Walter: Vanessa Bell, *B.M.*, v. 41,. July 1922, p. 33ss.
485. SICKERT, Walter: *A Free House! or the Artist as craftsman*. London. 1947.
486. SMART, Alastair: Roger Fry and early Italian Art, *Apollo*, v. 83, Apr. 1966, p 262-271.
487. *Storia dell'arte moderna*.
488. "Storiografia dell'arte", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*.
489. SUTTON, Denys: The master of Indépendents (rev.), *Apollo*, v. 83, Jan. 1966, pp. 76-77.
490. SUTTON, Denys(s.): Bloomsbury souvenirs (ed.), *Apollo*, v. 83, June 1966, pp. 468-469.
491. SUTTON, Denys: *British Art 1890-1928*. 1977
492. SUTTON, Denys: Introduction (in B/347, pp. 1-102).
493. TATLOCK, R.R.: *English Painting of the XVIIIth-XXth centuries*, with introduction by R. FRY. (Records of the Collections in the Lady Lever Art Gallery, v. 1). 1928.
TATLOCK, R.R. : (vedi D/366).
494. TAYLOR, David G.: The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered, *J.Ae.A.C.*, v. 36, Fall 1977, pp. 63-72.
TAYLOR, Horace: (vedi B/75).
495. TREVELYAN, R.C.: *Polyphemus and other poems*. With designs by R.E. FRY. 1901.
496. TREVELYAN, R.C.: Lucretius on Death.(Decorazioni di R. Fry), Omega Press. 1917.
497. TROUTMAN, Ph.: "Roger Fry Painter", (in B/502, pp. 11-15).
498. *Union Catalogue of American Libraries*.
499. (The) Value of Standards (ed.), *Apollo*, v. 81, Jan. 1965, pp. 3-7.
500. VENTURI, Lionello: *Cézanne, son art, son oeuvre*. Paris. 1936.
501. VENTURI, Lionello: Storia della critica d'arte. Einaudi. Torino. 1964 (quarta edizione).

502. *Vision and Design: the life, work and influence of Roger Pry. 1866-1934*. Arts Council, University of Nottingham. London. 1966. Pp. 32, 16 pl.

503. WACKRILL, H.R.: A note on modern painting, with a foreword by Roger FRY. 1934

504. WALTER, M.: Rumpus replied to, *Apollo*, v. 82, Aug. 1965, pp. 130-133.

WALTER, M.: (vedi V30).

505. WEBB, Michael: A last flourish of aestheticism: the Omega Workshops, 1g13-1920, *Country Life*, Jan. 2, 1964, n. 135, pp. 16-17.

506. WEITZ, Morris: "'Aesthetic formalism' and 'The Critique of Formalism'", in *Philosophy of Arts*. Cambridge (Mass.). 1950. Pp. 1-34.

WILLISON, I.R.: (vedi B/434).

507. WHITTET, G.S.: Exhibition of paintings and drawings by Roger Fry at the Arts Council Gallery (London Commentary), *Studio*, v. 143. Jan. 1952, p. 188ss.

WOOLF, Virginia: (vedi B/49).

508. WOOLF, Virginia: *Roger Fry: a biography*. Brace and Co. London. 1940.

Recensioni:

509. *Dublin Review*, v. 207, 1940, pp. 256-257.

510. *N.St.*, v.20 (n.s.). Aug. 10, 1940, pp. 140-141.

511. *Listener*, Aug. 15, 1940, p. 243ss.

512. BORENIUS, T.: B.M., v. 77, Sept. 1940, pp. 100-102.

513. FURST, H.: *Apollo*, v. 32, Oct. 1940, p. 100ss.

514. IRONSIDE, R.: Architectural Review, v. 88, Oct. 1940, pp. 99-100.

515. JANSON, H.W.: *Parnassus*, v. 12, Nov. 1940, p. 25ss.

516. *Yale Review*: v. 30, Dec. 1940, pp. 395-398.

517. BERRYMAN, F.S.: *Magazine of Art*, v. 34, Jan. 1941, pp. 44ss.

518. FELL, H.G.: Connoisseur, v. 107, Févr. 1941, pp. 84-85.

519. SWEENEY, J.J.: *Art Bulletin*,. v. 23, March 1941, 90-92.

520. CASPERS, F.: *Art Digest*, v. 15, March 15, 1941, p. 27ss.

521. *Art in Australia*, June 1, 1941, n. 2, pp. 61-66.

522. WOOLF, Virginia: *A writer's diary*. Granada Publishing. London/Toronto/Sidney/New York.

523. WOOLF, Virginia: "Roger Fry", in *Collected_Essays*, vol. 4°. 1967. Pp. 88-92. (Già pubblicato come "Opening address", in *The moment and other essays*. Hogarth Press, 1947).

INDICE

Premessa 3

Capitolo Primo

INTRODUZIONE ALLA FIGURA E ALLA BIOGRAFIA DI ROGER FRY 6
La fama di Roger Fry 6
Carattere poliedrico della figura di Roger Fry 8
Fry impegnato nelle "arti minori" 9
La gamma degli interessi di Roger Fry 12
Fry come animatore, organizzatore, insegnante 14
Tratti di contorno nella personalità e nell'opera di Fry 20
Elementi per una biografia di Roger Fry 22

Capitolo Secondo

INTRODUZIONE ALLA BIBLIOGRAFIA SU ROGER FRY 26
Varie possibili interpretazioni della figura di Roger Fry 26
Scritti e studi su Roger Fry 29
Il dibattito sull'estetica di Roger Fry 31
Studi su Roger Fry come critico d'arte 39
Studi sulla biografia di Roger Fry 43
Compiti residui nello studio di Roger Fry 45

Capitolo Terzo

INTRODUZIONE AGLI SCRITTI DI ROGER FRY 48
Strumenti per una bibliografia completa di Roger Fry 48
I libri di Roger Fry 49
Pubblicazioni minori ed articoli di argomento generale 55
Articoli di Fry sull'arte antica e sull'arte moderna 57

Capitolo Quarto

INTRODUZIONE ALL'ATTIVITA' PITTORICA DI ROGER FRY: LE ESPOSIZIONI E LE OPERE 63
Difficoltà di una ricerca sull'attività pittorica di Fry 63
Le esposizioni nella carriera artistica di Roger Fry 64
Elementi per un catalogo dei quadri di Roger Fry 79

Capitolo Quinto

L'ITINERARIO ARTISTICO DI ROGER FRY 91
Il problema di ricostruire lo sviluppo artistico di Fry 91
L'iniziale bagaglio estetico-artistico di Fry 92
Fry e l'Impressionismo del *New English Art Club* 99
L'impatto dell'arte italiana sulla pittura di Roger Fry 104
La scoperta di Cézanne in Inghilterra e Roger Fry 111
Il decennio "post-impressionista" di Roger Fry 120
Lo stadio finale nella pittura di Fry 125

Bibliografia 136

Indice 157